

पखावज और तबला के घराने एवं परम्परायें

(पखावज और तबला के घरानों एवं परम्पराओं के उद्भव,
विकास तथा वादन शैलियों का शोधपूर्ण विवेचन)

लेखिका

डॉ० आवान ए० मिस्त्री

साहित्यरत्न, संगीत प्रवीण, संगीताचार्य, ताल मणि, चर्मवाद्य तबला भूषण



प्रकाशक

पं० केकी एस० जिजिना

स्वर साधना समिति, बम्बई

प्रथम संस्करण]

सन् १९८४ ई०

[मूल्य : ₹१००.००]

प्रकाशक

पं० केकी एस० जिजिना

स्वर साधना समिति,

वाडिया संगीत क्लॉस

जेर एनेस, जम्बुलवाडी, घोडी साबाव,

बम्बई-४०० ००२,

दूरमाप : २५१७६५

●

[सर्वाधिकार लेखिकाधीन]

●

मूल्य : ₹० १००.०० मात्र

●

पुस्तक प्राप्ति-स्थान

१-प्रकाशक (बम्बई).

२-संगीत सदन प्रकाशन

८८, साठव मलाका, इलाहाबाद-२११००३

दूरमाप : ५४६७३

●

आदरण गम्ना-थी एम० जी० तनवडेकर

●

मुद्रक : जय हनुमान प्रिंटिंग प्रेस,

१-सी. बाई का बाग, इलाहाबाद



माँ - तेरा तुझको अर्पण

लेखिका के विषय में

संगीत कला को पूर्णतः समर्पित पारंगत महिला आबान ए० मिस्त्री ने केवल चार वर्ष की अल्प आयु में ही संगीत में प्रवेश किया। आपने गायन की प्रारम्भिक शिक्षा अपनी मौसी



कुमारी मेहरो बकिंग बाक्सवाला से और उसमें परिपक्वता प० लक्ष्मण राव बोडस के कुशल मार्ग दर्शन में प्राप्त किया। इसी काल में आपने निरन्तर सात वर्षों तक गुरु प० केकी एस० जिजिना से सितार और तबले की शिक्षा प्राप्त की और अभी भी जब अवसर मिलता है प० जिजिना जी से ज्ञानार्जन प्राप्त करती है। आबान जी को सुप्रसिद्ध तबला नवाज उस्ताद अमीर हुसैन खाँ जैसे विद्वान् से वर्षों तक तालीम प्राप्त करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ है। आपने संगीत शास्त्र का ज्ञान बम्बई के सुप्रसिद्ध विद्वान् श्री जयसुख लाल साहू से प्राप्त किया है।

डा० आबान मिस्त्री ने संगीत विज्ञान-रस (मिथार), संगीत अलंकार एवं संगीत प्रवीण (गायन) तथा हिन्दी और संस्कृत में साहित्य रत्न की परीक्षा ससम्मान उत्तीर्ण की है। आपने विद्वान् प्रो० बी० आर० आठवले के निर्देशन में 'पखावज और तबला के घराने; उद्भव, विकास एवं विविध परम्परायें' विषय पर शोध प्रबन्ध लिखकर एवं प्रकाशित कर संगीत की अमूल्य सेवा की है। गान्धर्व महाविद्यालय मंडल ने आपको इसके लिये संगीताचार्य की उपाधि से अलंकृत किया है। इस शोध कार्य के लिये आपने वर्षों तक देश के कोने-कोने में भ्रमण करके दुर्लभ सूचनायें एकत्रित की हैं। मुझे दृढ़ विश्वास है कि इनसे आने वाली पीढ़ी को आगे कार्य करने की दृष्टि मिलेगी।

आबान जी देश की अग्रणी महिला तबला वादिका हैं और सम्भवतः आप पहली महिला कलाकार हैं जिनका एक ग्रामोफोन रिकार्ड भी तैयार हुआ है। 'ताल मणि' एवं 'चर्म बाद्य तबला भूषण' आदि उपाधियों से अलंकृत आबान जी ने देश के अतिरिक्त यूरोपीय एवं खाड़ी के देशों में भ्रमण कर भारतीय संगीत का प्रचार किया है एवं यश अर्जित की है।

बम्बई की संगीत सेवा संस्था 'स्वर साधना समिति' की आप संस्थापक व संरक्षक हैं। आपके प्रयास से ही समिति के मंच से देश के कोन-कोने के कलाकार प्रत्येक माह अपना प्रदर्शन करते हैं। संस्था के अन्तरगत संचालित 'वाडिया संगीत क्लास' में आप पिछले बीस वर्षों से संगीत शिक्षा भी दे रही हैं। आपके प्रतिभावान छात्रों में गुरुपुत्र श्री सफलजिजिना, श्री आदिल मिस्त्री एवं मास्टर गुरेश सिगाडे का नाम उल्लेखनीय है।

संगीत जगत को डा० आबान जैसे कर्मठ संगीत सेविओं की नितान्त आवश्यकता है। अतः ईश्वर से प्रार्थना है कि आप स्वस्थ एवं दीर्घायु हों, जिससे संगीत जगत अधिक लाभान्वित होता रहे।

मेरी बात

माँ भगवती की असीम कृपा एवं पूज्य गुरुओं के आशीर्वाद के फलस्वरूप यह अल्प कार्य पूर्ण करने में सफल हो सकी हूँ, जो परम कृतज्ञता एवं श्रद्धा-भक्ति सहित 'माँ' के चरणों में समर्पित है।

भारतीय संगीत का भव्य भवन सुर और ताल पर आधारित होते हुए भी ताल शास्त्र, उसके वाद्य, उनका इतिहास, वाद्यों के आविष्कार का समय, उनकी वादन विधियाँ एवं शैलियाँ, उनके बादक तथा ताल सम्बन्धी अन्य अनेक बातों पर प्रामाणिक जानकारी उपलब्ध नहीं होती। उसका मुख्य कारण यह है कि मध्य युग में हमारा ताल-कला वैभव अशिक्षित कलाकारों के द्वारा मौखिक रूप से तथा वंश परम्परागत चलता रहा। अतः इस विषय से सम्बन्धित आधार-भूत पुस्तकें बहुत ही कम लिखी गयीं, जिनकी कमी अब अखर रही है। यही कारण है कि ताल सम्बन्धी अनेक विषयों पर विद्वानों में मतभेद है तथा अनेक निराधार मान्यताएँ प्रचलित हो गयी हैं। प्रस्तुत पुस्तक में इसी प्रकार के अनेक जटिल प्रश्नों के समाधान ढूँढ़ निकालने का निष्ठापूर्वक प्रयास किया गया है। इसमें मुझे कहाँ तक सफलता मिली है इसका निर्णय आप पर छोड़ती हूँ।

भारत जैसे इस विशाल देश में न जाने कितने कलाकार बिखरे पड़े हैं। उनमें से कुछ महान् विभूतियों के नाम से तो संगीत जगत् परिचित है किन्तु अनेक ऐसे विद्वान् संगीतकार हो गये हैं या हैं जिनके विषय में लोगों की विशेष जानकारी नहीं है या उनका यश एक छोटी सी परिधि में ही सिमट कर रह गया है। ऐसे कलाकारों के विषय में जानकारी एकत्र करके प्रकाश में लाना एवं ताल सम्बन्धी अनेक विवादग्रस्त विषयों का सर्वमान्य हल निकालना इस योजना का लक्ष्य था।

इस शोध कार्य के निमित्त विभिन्न भाषाओं के सभी उपलब्ध ग्रन्थों का यथा सम्भव अध्ययन करके उसका सारांश निकालने का प्रयत्न किया गया है। संगीत मुख्यतः एक क्रियात्मक विषय है अतः इससे संबंधित देश के विभिन्न अंचलों के सैकड़ों कलाकारों एवं महारथियों का साक्षात्कार लेकर अधिकाधिक विषय के मूल में जाने का प्रयास किया गया है जिससे ठोस और आधिकारिक जानकारी प्रकाश में आ सके।

प्रस्तुत शोध के शीत के सम्बन्ध में तो वर्ष पूर्व की एक संध्या की घटना बरबस याद आ जाती है जब सुप्रसिद्ध गायनाचार्य प्रो० बी० आर० आठवले ने मुझसे प्रश्न किया था कि सुप्रसिद्ध तबला वादक कामुराब मंगेशकर के गुरु कौन थे? मैं उत्तर न दे सकी। फिर एक विचार आया कि इस विशाल देश में ऐसे ही कितने आजोवन संगीत साधक काल के गर्त में विलीन होते गये और लोग उनको विस्मृत करते गये। इस संवेदना ने मुझे ऐसा झकझोर दिया कि मैंने अपने शोध का विषय ही इसी से सम्बन्धित चुन लिया और उस प्रश्नकर्ता से ही मैंने मार्ग निर्देशन का आग्रह किया जिसे स्वीकार कर प्रो० आठवले ने मुझे अनुग्रहीत किया।

कार्य के आरम्भ के समय क्षेत्र बम्बई तक ही सीमित था। फिर महाराष्ट्र प्रान्त तक

विस्तृत हुआ और अन्त में राज्य की परिधि को लांघ कर पूरे देश तक फैल गया। आखिर कला का क्षेत्र जाति, धर्म, प्रान्त तक सीमित रहे, तो क्यों ? नौ वर्ष पूर्व वह चिंगारी जो प्रश्न बन कर दिल में चुभी थी, आज लम्बे परिश्रम के पश्चात् आपके सामने पुस्तक के रूप में प्रस्तुत है। यह शोध का एक भाग ही है। अन्य विषयों को, जिनमें तबला-पखावज वादकों की जीवनी, उनकी वादन-शैली एवं तकनीक तथा उस्तादों की दुर्लभ रचनाओं का विपुल भण्डार है, यदि माँ भगवती की कृपा इसी प्रकार बनी रही तो भविष्य में पुस्तकों के रूप में प्रकाश में लाने का प्रयास करेंगे।

यह शोध प्रबन्ध दो खण्डों में विभक्त है। पहले में पखावज तो दूसरे में तबला पर विचार किया गया है। प्रथम खण्ड के पहले अध्याय में संगीत में घरानों के विविध पहलुओं पर प्रकाश डाला गया है जिनमें संगीत में घराना, उद्भव, स्वरूप एवं विकास के अन्तर्गत ऐतिहासिक दृष्टिकोण, उद्भव के पूर्व और पश्चात् की स्थिति, संगीत शिक्षा की समस्याएँ एवं आज के परिप्रेक्ष्य में घरानों की उपयोगिता आदि विषयों पर चर्चा की गयी है। शेष अन्य द्वादश अध्यायों में पखावज के विभिन्न घरानों एवं परम्पराओं जैसे कुदर्रसिद्द, नाना पानसे, जावली, नायद्वारा, व्रज इत्यादि की वादन शैलियों पर विस्तार से विचार किया गया है। यह प्रयत्न रहा है कि देश के कम से कम प्रसिद्ध पखावज से सम्बन्धित व्यक्ति छूटने न पायें।

पुस्तक का दूसरा खण्ड तबले को समर्पित है। आज के इस लोकप्रिय ताल वाद्य के विषय में सबसे बड़ी विडम्बना यह है कि अभी तक इसके जन्म के इतिहास के सम्बन्ध में एक मत नहीं हो पाया। इस तथ्य को खोज निकालने में मैंने भरसक प्रयत्न किया है। शेष दस अध्यायों में तबले के सभी प्रचलित घरानों जैसे दिल्ली, अजराडा, लखनऊ, फरक्खाबाद, बनारस एवं पंजाब तथा देश भर की अन्य खोयी बिखरी परम्पराओं को कुछ पृष्ठों में सिनेटने का प्रयास किया है। पुस्तक की दूसरी विशेषता प्रत्येक घरानों की वंशावली की लगभग ३३ तालिकाएँ हैं। प्रयास यह रहा कि किसी भी तालिका को देख कर उस घरानों अथवा परम्परा की वंशावली की अधिक से अधिक जानकारी मिल जाए।

यूँ तो इस शोध कार्य में अनेक बाधाएँ आईं, किन्तु उनमें आर्थिक समस्या सबसे बिकट थी। तीन-चार पारसी संस्थाओं के अतिरिक्त किसी भी स्रोत से कोई प्रोत्साहन नहीं मिला। चूँकि इस कार्य में निरन्तर भ्रमण करना पड़ता था, अतः सदा ही आर्थिक अभाव आते आता रहा। परन्तु जहाँ चाह है वहाँ राह है। हमारे अनेक हितैषियों एवं शुभचिन्तकों की प्रेरणा ने किसी भी विषम परिस्थिति की चुनौती को स्वीकार करने का आत्मबल दिया। मुझे वे दिन याद आते हैं जब किसी भ्रमण के पूर्व अपने कार्यक्रमों से अर्जित धन को उस कार्य के लिये मैं संचित रखती थी। इस संपूर्ण कार्य में सबसे महत्वपूर्ण भूमिका हमारे पूज्य गुरुवर्य ९० के.पी. एस० त्रिजिना की रही। गुरु जी ने अत्यन्त कष्ट सहन करके कितनी ही प्रतिकूल परिस्थितियों में मेरे भ्रमण एवं कलाकारों के साक्षात्कार लेने में पूर्ण सहयोग दिया। समय-समय पर उनका बहुमूल्य मार्गदर्शन, प्रोत्साहन एवं नैतिक बल मुझे प्रेरणा देता रहा। यह लिखने में मुझे लेगमात्र संकोच नहीं है कि प्रस्तुत शोध प्रबन्ध उन्हीं के सद् प्रयासों का प्रतिफल है। अत्यंत भक्ति एवं कृतज्ञतापूर्वक मैं उनका श्रृणु स्वीकार करती हूँ। इस कार्य को संपन्न करने में मेरी बयोवृद्ध पूज्य माता श्रीमती सौरभदेव तथा पिता श्रीमान् एरचशाह पी० मिस्त्री का आशीर्वाद एवं भव्यगीण सहयोग अनुजनीय रहा है। नया मैं उनसे उम्मीद हो सकती है ?

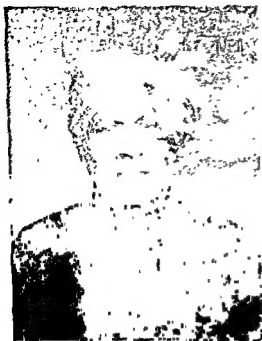
परम आदरणीय गुरुजी

पं० केकी एस० जिजिनरि



जिनके मार्ग दर्शन एवं प्रेरणा

से मैं किसी योग्य हो सकी हूँ ।



गुरुवर्य गायनाचार्य प० लक्ष्मण राव एस० बोडस



गुरुवर्य तबला नवाज उस्ताद अमीर हुसेन खाँ

—० हमारे प्रेरणा स्रोत :—



पिता श्री एरव शाह जी • मिस्त्री



पूज्य माता श्रीमती खोरशेद एरव मिस्त्री

हमारे अनेक हितैषियों में से श्री जितेन्द्र आर० जवेरी, श्रीमती सावित्री जि० जवेरी, श्रीमती मधु बहन, सी० शाह, श्री केकी जाल पटेल, पं० बी० बलसारा (कलकत्ता), स्व० कु० धन नवाज इन्दोरवाला, डॉ० नलीन एम० कापडिया, श्रीमती नीना एन० कापडिया, श्री मित्र वेदी, श्री इन्द्रजीत एन० नालावाला, श्री अदी छोंडी, श्री आदिल मिस्त्री, श्री तलवडेकर तथा स्वर साधना समिति के अनेक सम्मानित सदस्यों की तथा आवरण की आकर्षक सज्जा के लिये कलाकार श्री परसी बी० भाटेना की हृदय से आभारी हैं जिनके साथ और सहयोग ने मुझे सतत प्रेरणा दी ।

यह तो हमारे सहयोगियों के मात्र कुछ ही नाम हैं । इनके उपरान्त भी देश के अनेक ऐसे कलाकार, शास्त्रज्ञ, संस्थाएँ एवं मित्रों से सहायता मिली है, जिनका उल्लेख करना यहाँ कठिन है । मैं उनका आभार स्वीकार करती हूँ ।

देश के सुप्रसिद्ध विद्वान् स्वामी प्रज्ञानन्द जी (कलकत्ता) ने तबले के आविष्कार की खोज के सम्बन्ध में जो दृष्टि दी वह अमूल्य सिद्ध हुई । मैं उनके प्रति कृतज्ञ हूँ ।

संगीत दर्शन एवं पुरातत्त्व के मूर्धन्य विद्वान् तथा संगीत, दर्शन एवं संगीत शास्त्र के उद्भट पंडित ठाकुर जयदेव सिंह ने इस पुस्तक का आमुख लिख कर इसके महत्व को द्विगुणित कर दिया है । उनकी इस कृपा के लिये आभार व्यक्त करने में मैं शब्दहीन हूँ ।

इस आभार प्रदर्शन की परिसमाप्ति उस समय तक पूर्ण नहीं होती जब तक कि मैं अपने वन्धु तुल्य मित्र एवं सुप्रसिद्ध तबला वादक श्री गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव तथा उनके अग्रज श्री हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव को साधुवाद न दे दूँ । मेरे जैसी अहिन्दी भाषी एवं बम्बई निवासी व्यक्ति चाहे कितनी सावधानी क्यों न बतें, कहीं न कहीं भाषा सम्बन्धी त्रुटि रह ही जाती है । गिरीश भाई ने अपना अमूल्य समय देकर हमारी इस कमी को दूर करने में सहायता की है । इन 'वन्द' वन्धुओं ने पुस्तक के मुद्रण एवं प्रकाशन का समस्त भार अपने ऊपर लेकर मुझे इस बोझ से मुक्त कर दिया । मैं उनका क्या आभार मानूँ ? केवल इतना ही कहूँगी कि ऐसे मित्र भाग्य से ही मिलते हैं ।

यह पुस्तक मेरा प्रथम प्रयास है । इसमें अनेक त्रुटियों की सम्भावना है । इसके लेखन एवं इसकी संलग्न तालिकाओं में कुछ महत्वपूर्ण सूचनाएँ छूट सकती हैं जिसके लिये मैं क्षमा प्रार्थी हूँ । इस सम्बन्ध में जो भी सुझाव आर्योगे मैं उनका हृदय से स्वागत करूँगी और आगामी संस्करण में तदनुसार सुधार करके पुस्तक को अधिक उपयोगी बनाने का प्रयास करूँगी ।

विद्यार्थी, शोधार्थी, ताल शास्त्र के विद्वान् तथा संगीत प्रेमीजन यदि इस पुस्तक से कुछ भी लाभान्वित हो सके तो मैं अपना परिश्रम सार्थक समझूँगी ।

विजय दशमी,

४ अक्टूबर १९८४

आबान ई० मिस्त्री

अनुक्रमणिका

नामुख—ठाकुर जयदेव सिंह

प्रथम खण्ड—पखावज

- अध्याय-१. संगीत में धराना : महत्व, उद्भव, स्वरूप एवं विकास १-१८
ऐतिहासिक दृष्टिकोण, धरानों का उद्भव, धरानों की नींव, धरानों के उद्भव के पूर्व और पश्चात् सामाजिक दृष्टि से सांगीतिक परिस्थिति, संगीत शिक्षा की समस्याएँ, धरानों के गुण दोष, राज दरबारों में संगीतज्ञों का संरक्षण तथा धरानों का विकास, धरानों का सात्विक स्वरूप, धरानों के नियम, नवीन धरानों का निर्माण, धरानों का नामकरण, विविध धरानों की प्रस्तुतिकरण विधि, वर्तमान परिस्थिति में धरानों का भविष्य, आज के परिपेक्ष में धरानें एवं उनका नवीन संयोजन ।
- अध्याय-२. मृदंग की उत्पत्ति, विकास और स्वरूप १९-२७
उत्पत्ति, विकास और स्वरूप, मृदंग का नामकरण, मृदंग तथा पखावज में अन्तर, मध्य युग में पखावज की वादन शैली का विकास ।
- अध्याय-३. पखावज के धरानें एवं परम्पराएँ २८-३३
- अध्याय-४. जाग्रती धराना ३४-३७
- अध्याय-५. मथुरा (गज) की मृदंग परम्परा ३८-४२
गज के वैष्णव सम्प्रदाय की परम्पराएँ, पुष्टि मार्गीय, वैष्णव सम्प्रदाय, मथुरा का कोरिया धराना ।
- अध्याय-६. पंजाब धराना ४३-४७
- अध्याय-७. कुदक सिंह धराना ४८-५५
कुदक सिंह धरानें की वादन विशेषता, २७ धा की बिजली कड़क धक्करदार परन (ताल धमार)
- अध्याय-८. नाना पानसे धराना ५६-६१
पानसे धराने की वादन विशेषता, पखावज की परन, (ताल चौताल), छबने की परन (ताल त्रिताल)
- अध्याय-९. जयपुर अथवा नाथद्वारा (मेवाड़) का धराना एवं कुछ परम्पराएँ ६२-६६
नाथद्वारा के ५० रूप राम जी का धराना, वादन विशेषता, रणछोड़ दास की वंशपरम्परा, विठ्ठलदास के मन्दिर के मठा-धीशों की वंशपरम्परा, सोराष्ट्र की वैष्णव परम्परा, दत्तिया के

रज मंडल के मन्दिरों के समाजी कलाकार ।

- अध्याय-१०. बंगाल का पखावज घराना एवं कुछ परम्परायें ७०-७५
 लाला केवल किशन जी की परम्परा, बंगाल की पखावज परम्परा
 और खन्ने हुसैन दोलकिया, विष्णुपुर की परम्परा, ढाका की
 परम्परा, बंगाल की वैष्णव परम्परायें, बंगाल के कुछ मुसलमान
 कलाकार,
- अध्याय-११. महाराष्ट्र की गुरव परम्परा, मंगलवेढेकर घराना ७६-८३
 देवाश्रम एवं राजाश्रम में संगीत का विकास, गुरव परम्परा,
 मंगलवेढेकर घराना, घरानों का विकास एवं वादन शैली
- अध्याय-१२. श्वालियर परम्परा ८४-८७
 श्वालियर की दूसरी परम्परा, परम्परा की वादन विशेषता
- अध्याय-१३. रायगढ़ दरबार की मृदंग परम्परा ८८-९०
- अध्याय-१४. गुजरात, सौराष्ट्र तथा राजस्थान की मृदंग परम्परा ९१-९७
 जामनगर के बलदेव सा की परम्परा, राजस्थान की मृदंग
 परम्परा, जयपुर घरानों की विशेषता, प्रकीर्ण ।

द्वितीय खण्ड—तबला

- अध्याय-१. तबले की जन्म कथा १०१-११४
 तबले की उत्पत्ति, नवीन गायन शैली में तबले की आवश्यकता
 तथा उसके विकास की ऐतिहासिक शृंखला भूमि, प्राचीन, एवं
 मध्यकाल, उत्तरकाल, तबले का जन्म स्थान ।
- अध्याय-२. तबले के विभिन्न बाज व घराने ११५-१२०
 तबले के विविध घराने, घरानों की संख्या, बाज और घराने,
 तबले के विभिन्न बाज, आधुनिक युग में घरानों की सार्थकता ।
- अध्याय-३. दिल्ली घराना १२१-१२८
 दिल्ली घराने का इतिहास, घराने से सम्बन्धित उपलब्ध ग्रन्थ,
 घराने की वादन शैली ।
- अध्याय-४. अजराड़ा घराना १२९-१३३
 घराने की परम्परा, घराने की वादन शैली ।
- अध्याय-५. सखनऊ घराना १३४-१४५
 पूरब बाज, सखनऊ घराने की परम्परा, लखनऊ घराने के द्वारा
 अन्य घराने एवं परम्पराओं का जन्म, सखनऊ घराने की विशेष-
 तायें, कायदा, गत, ठुकड़ा गत, बड़ेया की गत ।
- अध्याय-६. फर्रुखाबाद घराना १४६-१५२
 घराने की परम्परा, घराने की वादन विशेषता, कायदा, ठुकड़ा,
 गत ।

अध्याय-७. बनारस घराना

१५३-१५६

बनारस घरानों की परम्परा, बनारस घरानों के कलाकारों का अन्य घरानों के उस्तादों से शिक्षण, बनारस घरानों की विशेषतायें, कायदा, बनारसी (मूलन की) गत, जनानी गत,

अध्याय-८. पंजाब घराना

१६०-१६५

पंजाब घरानों की परम्परा, पंजाब घरानों की विशेषतायें, कायदा, पेशकार अंग का कायदा, लाहौरी गत,

अध्याय-९. बंगाल की विविध परम्परायें

१६६-१७२

बिष्णुपुर परम्परा, श्री बेचराम चट्टोपाध्याय की परम्परा, श्री राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय की परम्परा, ठाका की परम्परायें, बासक परम्परा, ठाका के अत्ता हुसैन खाँ की परम्परा, छोदून खाँ की परम्परा, मिअन खाँ और मुप्पन खाँ की परम्परा, उस्ताद साधू खरण की परम्परा, अमरतुल्ला के कलाकारों की परम्परा, कलकत्ता में बाबू खाँ की परम्परा ।

अध्याय-१०. कुछ दरबारी परम्परायें

१७३-२०२

रामपुर दरबार की परम्परा, मध्य प्रदेश की विविध दरबारी परम्परायें, रायगढ़ दरबार की परम्परा, इन्दौर की दरबारी परम्परा, ग्वालियर की परम्परा, दतिया की राज परम्परा, रीवा दरबार की परम्परा, मेहर राज्य की संगीत परम्परा, संगीता-नुरानी कुछ छोटी रियासतें, मुलमुला, किकरदा, हैदराबाद की तबला परम्परा, राजस्थान की दरबारी परम्परायें, जयपुर दरबार की परम्परा, जयपुर दरबार का गुणोजन खाना, जयपुर का पलावज घराना अर्थात् नायद्वारा की पलावज परम्परा, जयपुर में तबला पलावज के अन्य कलाकार, जयपुर घरानों की कथक नृत्य परम्परा, जोधपुर दरबार की परम्परा, उदयपुर की परम्परा, गुजरात-सौराष्ट्र की दरबारी परम्परा, गुजरात के बड़ोदा राज्य का सांगीतिक इतिहास, शास्त्रीय संगीत विद्यालय की स्थापना, अखिल भारतीय संगीत परिषद् का आयोजन, कलावन्त कार-खाना, भावनगर, जामनगर, गुजरात-सौराष्ट्र में पैली संगीत परम्परायें, बंगाल के राज-परिवारों की संगीत साधना, राम गोपालपुर का राजवंश, नाटोर का राजवंश, ठाका के जमीनदारों की परम्परा, टागोर वंश, अमरतुल्ला का राज दरबार, मुग़िदाबाद, राजघाट, चौबीस परगना, गोरीपुर तथा नरबोली, बिहार के राजाओं तथा जमीनदारों का संगीत प्रेम, दरभंगा, आरा, पनगछिया तथा मुजफ्फरनगर, महाराष्ट्र की संगीत परम्परा, शिवाजी तथा पेशवाई दरबारों में संगीत, सतारा,

कोल्हापुर, इचलकरंजी, महाराष्ट्र की नाट्य संस्थाओं में संगीत का विकास।

अध्याय-११. तबले की कुछ विशेष परम्पराएँ	२०३-२०६
गोमान्तक (गोवा) की तबला परम्परा, मुरादाबाद की परम्परा, उस्ताद मुनीर खाँ की परम्परा, उड़ीसा की तबला परम्परा, पखावज के घरानों की तबला परम्परा, नाना पानसे घराने की तबला परम्परा, वादन शैली की विशेषताएँ, मगसवेडेकर घराने की तबला परम्परा, कथक नृत्य के घरानों में तबले का प्रचार।	
प्रकीर्ण	२१०
संदर्भित ग्रंथों की सूची	२११-२१५
संदर्भित लेखों की सूची	२१६
आभार	२१७-२१८

अध्याय-७. बनारस घराना

१५३-१५६

बनारस घराने की परम्परा, बनारस घराने के कलाकारों का अन्य घरानों के उस्तादों से शिक्षण, बनारस घराने की विशेषतायें, कायदा, बनारसी (झूलन की) गत, जनानी गत,

अध्याय-८. पंजाब घराना

१६०-१६५

पंजाब घराने की परम्परा, पंजाब घराने की विशेषतायें, कायदा, पेशकार अंग का कायदा, साहोरी गत,

अध्याय-९. बंगाल की विविध परम्परायें

१६६-१७२

विष्णुपुर परम्परा, श्री वेचाराम बट्टोपाध्याय की परम्परा, श्री राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय की परम्परा, ढाका की परम्परायें, बासक परम्परा, ढाका के अता हुसैन खाँ की परम्परा, छोट्टन खाँ की परम्परा, मिअन खाँ और सुप्पन खाँ की परम्परा, उस्ताद साधू चरण की परम्परा, अगरतला के कलाकारों की परम्परा, कलकत्ता में बाबू खाँ की परम्परा ।

अध्याय-१०. कुछ दरबारी परम्परायें

१७३-२०२

रामपुर दरबार की परम्परा, मध्य प्रदेश की विविध दरबारी परम्परायें, रायगढ़ दरबार की परम्परा, इन्धौर की दरबारी परम्परा, न्वातियर की परम्परा, दतिया की राज परम्परा, रीवा दरबार की परम्परा, मेहर राज्य की संगीत परम्परा, संगीता-नुरागी कुछ छोटी रियासतें, मुसमुला, किकरबा, हैदराबाद की तबला परम्परा, राजस्थान की दरबारी परम्परायें, जयपुर दरबार की परम्परा, जयपुर दरबार का गुणीजन खाना, जयपुर का पखावज घराना अर्थात् नाथद्वारा की पखावज परम्परा, जयपुर में तबला पखावज के अन्य कलाकार, जयपुर घराने की कयक नृत्य परम्परा, ओधपुर दरबार की परम्परा, उदयपुर की परम्परा, गुजरात-सौराष्ट्र की दरबारी परम्परा, गुजरात के बडोदा राज्य का सांगीतिक इतिहास, शास्त्रीय संगीत विद्यालय की स्थापना, अखिल भारतीय संगीत परिषद् का आयोजन, कलावन्त फार-खाना, भावनगर, जामनगर, गुजरात-सौराष्ट्र में पैत्ती संगीत परम्परायें, बंगाल के राज-परिवारों की संगीत साधना, राम गोपालपुर का राजवंश, नाटोर का राजवंश, ढाका के जमीनदारों की परम्परा, टागोर वंश, अगरतला का राज दरबार, मुर्शिदाबाद, राजग्राम, चौबीस परगना, गौरीपुर तथा नरजोली, बिहार के राजाओं तथा जमीनदारों का संगीत प्रेम, दरभंगा, आरा, पचगछिया तथा मुजफ्फरनगर, महाराष्ट्र की संगीत परम्परा, शिवाजी तथा पेशवाई दरबारों में संगीत, सतारा,

कोल्हापुर, इचलकरंजी, महाराष्ट्र की नाट्य संस्थाओं में संगीत का विकास।

अध्याय-११. तबले की कुछ विशेष परम्परायें	२०३-२०६
गोमान्तक (गोवा) की तबला परम्परा, मुरादाबाद की परम्परा, उस्ताद भुनौर खाँ की परम्परा, उड़ीसा की तबला परम्परा, पखावज के घरानों की तबला परम्परा, नाना पानसे घराने की तबला परम्परा, वादल दीप्ती की विशेषतायें, मंगलवेडेकर घराने की तबला परम्परा, कथक नृत्य के घरानों में तबले का प्रचार।	
प्रकीर्ण	२१०
संबन्धित ग्रंथों की सूची	२११-२१५
संबन्धित लेखों की सूची	२१६
आभार	२१७-२१८

तालिका-अनुक्रमणिका

१. जावली घराना	३७
२. मथुरा का कोरिया घराना	४२-४३
३. कुदरु सिंह घराना (अवधी घराना)	५४-५५
४. नाना पानसे घराना	६०-६१
५. जयपुर अथवा नाथद्वारा के १० रूप राम का घराना	६६-६७
६. नाथद्वारा की दूसरी परंपरा	६७
७. नाथद्वारा (मेवाड़) की तीसरी वंश परंपरा	६८
८. ठाका घराना	७४
९. बंगाल का पक्षावज घराना	७४-७५
१०. बंगाल की अन्य परंपराएँ	७४-७५
११. मंगलवेडेकर घराना	८२-८३
१२. ग्वालियर परंपरा	८६-८७
१३. रियासत रायगढ़ की परंपरा	९०
१४. तबले के प्रमुख छः घरानों का उद्गम	११८
१५. दिल्ली घराना	१२८-१२९
१६. अजराडा घराना	१३३
१७. लखनऊ घराना	१४४-१४५
१८. फर्रुखाबाद घराना	१५२-१५३
१९. बनारस घराना	१५८-१५९
२०. पंजाब घराना	१६४-१६५
२१. बेकाराम चट्टोपाध्याय परंपरा	१६७
२२. बिष्णुपुर की परंपरा (द्वितीय)	१६६-१६७
२३. ढाका के उस्ताद अता हुसैन की परंपरा	१७०
२४. उस्ताद छोट्टन खाँ की परंपरा	१७१
२५. उस्ताद साधूचरण (ढाका) की परंपरा	१७१
२६. अगरतला की परंपरा	१७२
२७. कलकत्ता के उस्ताद बाबू खाँ की परंपरा	१७२-१७३
२८. इन्दौर परंपरा	२१०-२११

आमुख

भारतीय संगीत में गायन, वादन और नृत्य तीन की गणना होती है। गायन में स्वर, ताल और पद की प्रधानता रहती है, वादन में स्वर और ताल की, नृत्य में स्वर गौण हो जाता



है, ताल, मुद्रा, करण, अंगहार, चारी, स्यान, गति इत्यादि की प्रधानता आ जाती है। किन्तु चाहे गायन हो, चाहे वादन, चाहे नृत्य ताल की विशेषता सब में बनी रहती है।

ताल शब्द ही संस्कृत के तल् धातु से निष्पन्न हुआ है। 'तल् प्रतिष्ठायाम्'। अर्थात् 'तल्' धातु का अर्थ प्रतिष्ठित अर्थात् स्थापित होना है।

ताल वह है जिस पर गीत, वाद्य और नृत्य सभी प्रतिष्ठित अर्थात् स्थापित होते हैं। ताल के साथ लय की अवधारणा जुड़ी हुई है। 'लय' शब्द 'ली' धातु से निष्पन्न हुआ है। 'ली' धातु

का अर्थ है—लीन हो जाना, अच्छी तरह जुड़ जाना। केवल गति से लय नहीं बन सकती, केवल विश्रान्ति से भी लय नहीं बन सकती। जब परस्पर विरोधी गति और विश्रान्ति का समन्वय होता है तभी लय बनती है। जब गति में बराबर-बराबर अन्तरालों द्वारा बराबर-बराबर विश्रान्ति होती है तभी लय का प्रादुर्भाव होता है। जब एक अधिष्ठान के आधार पर गति चळती है और बराबर-बराबर विश्रान्ति के अनन्तर उसी में लीन हो जाती है, तब लय की महिमा प्रकट होती है। नटराज एक लय से नृत्य करते हैं। उनकी लय में सृष्टि, स्थिति और संहार का अद्भुत रहस्य छिपा हुआ है।

विश्व का कोई भी संगीत बिना लय के नहीं हो सकता। लय के दो पक्ष हैं—छन्द (rhythm) और काल (tempo)। काल—द्रुत, मध्य और विलम्बित गति का माप है। लय शब्द में ये दोनों भाव समाविष्ट हैं।

लय ही विश्व के सभी प्रकार के संगीत में विद्यमान है, किन्तु ताल केवल भारतीय संगीत की विशेषता है।

वैदिक संगीत में लय विद्यमान थी। उसका नाम वृत्ति था। किन्तु ताल वैदिक संगीत में नहीं प्रयुक्त होता था। वैदिक संगीत जब गान्धर्व संगीत में विकसित हुआ तब ताल का प्रयोग प्रारम्भ हुआ। भरत के नाट्यशास्त्र ने गान्धर्व संगीत का वर्णन किया है।

भरत ने इसको अच्छी तरह समझ लिया था कि ताक और लूख अर्थात् श्र्यस्त और अवस्त ही सभी तालों के आधार हैं। श्र्यस्त जाति का मुख्य ताल था चान्चुट और अवस्त

जाति का चञ्चलपुट । इन दोनों के तीन मुख्य भेद थे—यथासार (एककल), द्विकल और चतुष्कल ।

ताल को व्यक्त करने के लिए क्रियायें होती थी जिनको निःशब्दा और सशब्दा कहते थे । निःशब्दा क्रिया के चार भेद होते थे—आवाप, निष्काम, विरोप और प्रवेश । सशब्दा के भी चार भेद थे—ध्रुव, शम्या, ताल और सन्निपात ।

भरत ने ताल के तीन मार्ग बताये—चित्र, वातिक और दक्षिण, शाङ्गदेव ने एक मार्ग और जोड़ा—ध्रुव ।

लय प्रवृत्ति का नियम 'यति' कहलाया । यतियों के तीन भेद थे—समा, छोटोगटा और गोपुच्छा ।

तीन प्रकार के ग्रह भी थे—सम, अतीत और अनागत । भरत के समय में ताल का मुख्य वाद्य था 'वन' । उसका नाम ही था तालवाद्य । यह प्रायः कंसे का बना हुआ होता था । यह वाद्य दो प्यालों की आकृति का होता था जिसमें डोरियाँ लगी होती थीं । इन्हीं के द्वारा ताल व्यक्त करते थे । मृदंग इस तालवाद्य का उपरञ्जक था ।

मृदंग को पुष्कर भी कहते थे । तीन पुष्कर वाद्य एक साथ बजते थे जिनके नाम थे—अंकिक, ऊर्जक और आलिंग्य ।

कालगति में यह सब सुप्त हो गया । ताल वाद्य सुप्त हो गया । केवल मृदंग द्वारा ताल प्रदर्शित किया जाने लगा ।

निःशब्दा क्रिया भी समाप्त हो गई । केवल सशब्दा क्रिया रह गई । मृदंग का विकास बढ़ा । इसमें प्रस्तार, परत इत्यादि नाना प्रकार की क्रियायें बढ़ीं । सबसे अदभुत विकास जो हुआ वह था—टेका अर्थात् प्रत्येक ताल के निश्चित बीज । यह कब प्रारम्भ हुआ यह कहना कठिन है, किन्तु १३वीं शताब्दी से इसका संकेत मिलता है ।

टेके से हिन्दुस्तानी संगीत में एक बड़ी भारी क्रांति आ गई । टेके के द्वारा ही विलम्बित लय में ध्रुवपद और कृपाल का गाना सम्भव हुआ । जहाँ टेका नहीं है वहाँ विलम्बित की यह शैली प्रचार में नहीं है ।

मृदंग के दो सामान्य नाम प्रचार में आये—पल्लवाज और पल्लवज । कहीं-कहीं उसको पल्लवाज कहते हैं और कहीं-कहीं पल्लवज । दोनों नाम सही हैं । पल्लवाज पल्लवाद्य का अपभ्रंश है जिसका अर्थ है वह वाज (वाद्य) जो बाजुओं (पल्लव) के द्वारा बजाया जाता है । पल्लवज 'पल्लवोद्य' का अपभ्रंश है । आतोद्य का अर्थ है वाज । जो उपसर्ग है । तोद्य शब्द 'तुद' धातु से बना है जिसका अर्थ है 'आपात करना' । आतोद्य का अपभ्रंश प्राकृत भाषा में हुआ आतुज या आवज । पल्ल का अपभ्रंश हुआ 'पल्ल' । पल्ल और आवज मिलकर बन गया—पल्ल + आवज अर्थात् 'पल्लवज' ।

गान्धर्व संगीत में तो चञ्चलपुट और चाचपुट और उनके कुछ अवान्तर भेद के ही ताल थे, किन्तु देशी तालों का बहुत विकास हुआ । १३वीं शती में लिखे हुए संगीतरत्नाकर में १०८ प्रकार के देशी तालों का उल्लेख मिलता है । १३वीं शती से लेकर १८वीं शती तक ध्रुवपद का उत्कर्ष काल था । इस काल में कई विकृत तालों में ध्रुवपद की रचनाएँ हुईं । बंगाल

और आसाम में कीर्तन और वरगीत में भिन्न-भिन्न प्रकार के ताल सुनने में आते हैं।

पञ्चावज केवल संगीत का वाद्य नहीं रह गया। अपने प्रस्तारों, चक्रिक क्रियाओं और नाना प्रकार के पत्तों द्वारा वह एक अदभुत एकल (solo) वाद्य भी बन गया। अस्तु।

प्रस्तुत ग्रंथ “पञ्चावज और तबला के धारण एवं विविध परम्पराएँ” श्रीमती आबान ई० मिस्त्री का शोध-ग्रन्थ है जिस पर उनको डाक्टरेट की उपाधि मिली है।

इसको उन्होंने दो खण्डों में विभक्त किया है। प्रथम खण्ड में उनका प्रबन्ध पञ्चावज से सम्बद्ध है और दूसरे खण्ड में तबला से।

यह ध्यान में रखना चाहिए कि उनका प्रबन्ध केवल एक सीमित क्षेत्र अर्थात् इन वाद्यों के धारणों और विविध परम्पराओं से ही सम्बद्ध है। इनमें उन्होंने इन वाद्यों की सारी जानकारी देने का प्रयत्न नहीं किया है।

उन्होंने अपना प्रबन्ध बहुत खोज और अथक परिश्रम से तैयार किया है। यह दुर्भाग्य की बात है कि हमारे कलाकार गणवादी और कार्पनिक मान्यताओं को शास्त्र और इतिहास समझते हैं। डाक्टर आबान मिस्त्री ने इन मान्यताओं को भले प्रकार से परखा और तोला है। जो तथ्य तर्क और प्रयोग की कसौटी पर खरे सिद्ध हुए हैं उन्हीं का समावेश उन्होंने इस ग्रन्थ में किया है।

पहिले खण्ड में उन्होंने संगीत में धारणों के महत्त्व, उद्भव, स्वरूप और विकास पर विचार किया है। इसके बाद उन्होंने आबली, मथुरा, पंजाब, कुदक सिंह धारणा, नाना पानसे धारणा इत्यादि और विविध परम्पराओं जैसे धयपुर, बंगाल, महाराष्ट्र, ग्वालियर, रायगड, गुजरात और राजस्थान इत्यादि के सम्बन्ध में विस्तृत जानकारी दी है।

ग्रन्थ के द्वितीय खण्ड में विदुषी लेखिका ने पहिले तबले की उत्पत्ति और विकास पर विचार किया है। ‘तबला’ फ़ारसी के ‘तबल’ शब्द का विकृत रूप है। ‘तबल’ शब्द का अर्थ है ‘हमवारसतह’ समतल। अंग्रेजी का table शब्द इसी ‘तबल’ से निष्पन्न हुआ है। फ़ारसी में सभी अवतलवाद्यों को तबल कहते हैं। यह दन्तकथा कि अमीर खुसरव ने तबले का आविष्कार किया कोरा ग्रथ है। अमीर खुसरव के ग्रंथों में जहाँ तबल शब्द आया है वहाँ उसका केवल अवतल वाद्य अर्थ है। फ़ारसी में पञ्चावज, ढफ, दुन्दुभि इत्यादि सभी को ‘तबल’ कहते हैं।

वस्तुतः यह एक भारतीय लोकवाद्य रहा है। अतः यह केवल लोकगीतों के साथ बजता रहा अतः इसका नाम संस्कृत ग्रंथों में नहीं मिलता। जब मैं आकाशवाणी में काम करता था तब मैंने भिन्न-भिन्न प्रदेशों में अवतल जीवित लोकवाद्यों की सूची तैयार करवाई थी। मेरे आश्चर्य की सीमा नहीं रही जब सूची की संख्या ४०० से अधिक पहुँची।

मेरा इरादा था कि मैं इन सब वाद्यों पर भिन्न-भिन्न प्रदेशों के अधिकारी विद्वानों से लेख लिखवाकर पुस्तक के रूप में प्रकाशित करवाऊँ। किन्तु मेरे अवकाश ग्रहण करने के बाद किसी ने इस पर ध्यान नहीं दिया। वह सूची किसी फ़ाइल में पड़ी सड़ रही होगी। इस कथन का तात्पर्य केवल यही है कि आज भी कितने लोकवाद्य ऐसे हैं जिनका हमको पता नहीं है और जो धीरे-धीरे लुप्त होते जा रहे हैं।

इसी प्रकार एक मुलायम ताल वाद्य या जो लोकगीतों के साथ बजता था उसी को गुणीजनों ने अपनाया। उ० सिद्धार खाँ पहले पञ्चावज बजाते थे, किन्तु बाद में उन्होंने इसे

अपनाया । सम्भव है तबला नामकरण भी इसका उन्होंने किया हो । उन्होंने इस बाज की प्रक्रियाओं के नाम भी फारसी के रखे हैं, जैसे पेशकार इत्यादि ।

जो हो, लगभग २०० वर्ष के भीतर इस वाद्य का पर्याप्त विकास हुआ है । ध्रुवपद, वीणा और मृदंग अथवा पखावज इस त्रयी का पहिले उत्कर्ष था । ध्रुवपद के ह्रास के साथ ही वीणा और पखावज का भी ह्रास हो गया ।

पखावज मुख्यतः थापी का बाज है । यह बाज स्थाल और ठुमरी के कोमल बोलों को दबा देता है । तबला मुख्यतः चांटी का बाज है । यह मुलायम अवनद्ध वाद्य है । स्थाल और ठुमरी के उत्कर्ष के साथ इसका भी उत्कर्ष हुआ । स्थाल और ठुमरी के ताल बहुत सीमित हैं । इसलिए तबले के ताल भी सीमित हैं । परन्तु इधर २०० वर्षों में इसकी वादनविधि का पर्याप्त विकास हुआ है ।

विदुषी लेखिका ने दस अध्यायों में तबले के सभी घरानों और विविध परम्पराओं का खोजपूर्ण विवेचन किया है ।

अवनद्धवाद्यों की वादनशैली का जितना विकास भारत में हुआ उसका शतांश भी अन्य देशों में नहीं हुआ । इनकी वादन विधि ने विश्व को चकित कर दिया है और अब पारश्चात्य देश के लोग भी मृदंग और तबला सीखने लग गये हैं ।

इन वाद्यों पर वर्षों के अनुसंधान और परिश्रम का फल है श्रीमती अबान ई० मिस्त्री का यह अनुपम ग्रंथ । यह सभी संगीत प्रेमियों, जिज्ञासुओं और विद्यापियों के साधुबाद के पात्र है ।

जयदेव सिंह

प्रथम खंड

संगीत में घराना महत्व, उद्भव, स्वरूप एवं विकास

ऐतिहासिक दृष्टिकोण

प्राचीन काल से आधुनिक युग तक की एक सन्दी काल यात्रा में भारतीय संगीत कला ने अनेक उतार-चढ़ाव देखे हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाए तो विविध राजघरानों और साम्राज्यों के उत्थान-पतन का प्रभाव संगीत कला और उसके कलाकारों के जीवन पर स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है।

कला से मानव मन की अनुभूतियों की अभिव्यक्ति होती है, अतः यह जीवन के लिये और जीवन के निकट होती है। कलाकार एक सामाजिक प्राणी है। वह अपने समाज का प्रतिनिधि है। अतः जिस समाज में वह जीता है उसका प्रतिबिम्ब उसकी कला में अवश्य दिखाई देता है।

यही कारण है कि संगीत के विकास क्रम में वैदिक काल की पवित्रता, रामायण महा-भारत युग की सात्विकता, हिन्दू राजाओं की स्थिरता, मुगलों की ऐयाशी और कलापरस्ती, सन्तों की भक्तिपरायणता, मराठों की कठोर जीवन साधना और कलाभक्ति, राजे-रजवाड़ों की रंगीनी, अंग्रेजों की उपेक्षा और स्वार्थ्य युग के संघर्ष और चेतना का प्रभाव हमें दिखाई देता है। इतिहास साक्षी है कि कलाकार ने युगों से जो कुछ पाया है अपनी कला में पिरो कर समाज को दिया है। संगीत के घरानों को युग ने पाला है और आज युग के परिवर्तन के साथ ही उसमें भी अनेक परिवर्तन होते दिखायी देने लगे हैं।

घरानों का उद्भव

संगीत में घराने कब से प्रारम्भ हुए इसका ठीक-ठीक उत्तर देना कठिन है। आधुनिक युग में केवल घरानों पर प्रकाशित जो पुस्तकें उपलब्ध हैं उन सभी पुस्तकों में घरानों की परम्परा करीब ढाई-तीन सौ साल से अधिक पुरानी नहीं बताई गई है।

यूँ देखा जाए तो मध्य युग में भी ध्रुपद की चार बाणियाँ प्रसिद्ध थीं, जिन्हें चार घराने कहा जा सकता है। ध्रुपद गायकी के प्रचार से पूर्व भी भरत मत, शिव मत, हनुमन्त मत और नारद मत जैसे चार मत प्रचलित थे, जो घराने के पर्याय ही माने जा सकते हैं। अतः घरानों का उद्भव पिछली दो-तीन सदियों में ही हुआ है, ऐसा मानना ठीक नहीं होगा। इसके पहले भी घराने तो थे ही, किन्तु उनका स्वरूप भिन्न था। वे कभी 'वाणी' तो कभी 'मत' के नाम से सम्बोधित किये जाते थे।

घरानों की नींव

प्राचीन काल से ही 'व्यक्ति पूजा' मनुष्यमात्र का स्वभाव रहा है। वैदिक काल में, मुनियों के प्रति श्रद्धा, रामायण-महाभारत काल में राम-कृष्ण के प्रति भक्ति भावना,

के समय में राजाओं के प्रति आदर-सम्मान और मुस्लिम शासकों के युग में वादशाहों की कदमपोशी—यह सभी उसके स्पष्ट उदाहरण हैं ।

ऐसे मानव स्वभाव ने जब किसी कलाकार विशेष में ऐसी अनूठी प्रतिभा देखी होगी, उसकी निर्माण शक्ति में किसी विशिष्ट प्रकार की सौन्दर्य कल्पना की निजी दृष्टि और अभिनव सृष्टि का अनुभव किया होगा, जो दूसरों से अलग ठहरती हो, अलग दिखायी देती हो या अलग दिखाने की क्षमता रखती हो, तो स्वाभाविक रूप से ही वह उसका आदर करता रहा होगा, उसके प्रति श्रद्धा और प्रेम भावना व्यक्त करता रहा होगा, उसे बारबार सुनने के लिए उत्सुक रहा होगा । उसके कला नैपुण्य तथा बुद्धिधमता पर मुग्ध होकर शिष्य रूप में उसका अनुकरण और रसिक रूप में उसका अभिनन्दन करता रहा होगा और वही से कभी घराने की नींव पड़ गयी होगी ।

श्री भगवतशरण शर्मा के अनुसार संगीत में घरानों की नींव आठवीं से बारहवीं शताब्दी के बीच राजपूत काल में पड़ चुकी थी । अपनी बात का समर्थन करते हुए वे लिखते हैं—

“राजपूत काल में (८वीं से १२वीं शताब्दी) संगीतकारों को राज दरबार में आश्रय मिला करता था । अतः इस युग का संगीत अधिकतर राजाश्रय में ही उत्पत्ति कर सका । इस काल के कलाकार अपने संगीत ज्ञान को इसना छिपाकर रखते थे कि वे किसी अन्य जाति वालों को तो क्या, अपनी ही जाति वालों तक को बताने में सकोच करते थे । यह सकीर्णता यहाँ तक बढ़ी कि वे संगीत के ग्रन्थ भी नहीं लिखते थे । उनका संगीत पीढ़ी-दर-पीढ़ी चला करता था । यदि वे निःसंतान होते तो उनका संगीत भी उन्हीं के साथ समाप्त हो जाता था । इस सकीर्ण मनो-वृत्ति के फलस्वरूप संगीत के क्षेत्र में घरानों की नींव पड़ गयी जिसकी परिपाटी ने संगीत के विकास को अवरोध कर दिया ।”^१

उसी पुस्तक में शर्मा जी आगे लिखते हैं—

“शासक वर्ग की उदासीनता के कारण यह कला अंग्रेज काल में निम्न श्रेणी के व्यवसायी लोगों में जा पहुँची । संगीतज्ञों में अशिक्षा, मूढता, सकीर्णता और स्वार्थपरता प्रवेश कर गयी । उनके सम्मुख व्यक्तिगत स्वार्थ ही सर्वोपरि रह गया । इस वैयक्तिक स्वार्थ के गर्भ से संगीत में घरानों की उत्पत्ति हो गयी । इस प्रकार ब्रिटिश काल में भारतीय संगीत में यदि कोई सबसे बुरी बात हमें मिलती है तो वह घरानों का निर्माण है ।”^२

इतके इन दोनों विधानों से यही निष्कर्ष निकलता है कि राजपूत युग में अर्थात् १२वीं शताब्दी के पूर्व, घरानों के प्रारम्भ की पृष्ठभूमि मले ही तैयार हुई हो किन्तु आधुनिक घरानों का पूर्णतः विकास तो अंग्रेजों के युग में ही हुआ है ।

कुछ विद्वान् तबले के दिल्ली घराने को ५०० वर्षों से अधिक प्राचीन बताते हैं । “भारतीय संगीत कोश” के प्रणेता पं० विमलाकान्त राय चौधरी अपनी पुस्तक में दिल्ली घराने की वंश परम्परा बताने हुए गिद्धार सा दादी के नाम के पाम ई० स० १३०० का काल लिखते हैं ।^३

१. भारतीय संगीत का इतिहास—श्री भगवतशरण शर्मा, पृष्ठ ५१ व ५२.

२. यही, पृष्ठ ६६.

३. भारतीय संगीत कोश - श्री विमलाकान्त राय चौधरी, हिन्दी अनुवाद : श्री मदनलाल ध्याम, पृ० २१८.

“तबला शास्त्र” में श्री मधुकर गोडबोले ने लिखा है :

“तबले के इतिहास में अमीर खुसरो का काल, सन् १३०० के बाद का काल अत्यन्त महत्वपूर्ण माना जाता है। इस काल में खुसरो द्वारा सितार, हुसेन शिकी द्वारा खमाल व सिद्धार खां द्वारा तबला वादन का प्रारम्भ हुआ।”^४

मृदंगाचार्य पं० रामशंकर ‘पागलदास’ ने अपनी व्यक्तिगत भेंट में उ० सिद्धार खां ढाडी को कुदरुसिह के गुरु भवानोदीन (भवानी सिंह या भवानी दास) के समकालीन बताया है। श्री बाबू लाल गोस्वामी अपने लेख कुदरुसिह में लिखते हैं कि “कुदरुसिह के गुरु भवानोदीन ने दिल्ली के बादशाह मोहम्मद शाह रंगीले को तीन माख परमें सुना कर प्रसन्न किया था।”^५ आचार्य बृहस्पति जी ने भी भवानोदीन को मोहम्मदशाह रंगीले के दरबारी कलाकार के रूप में उल्लेख किया है।^६

यदि भवानोदीन और सिद्धार खां समकालीन थे तो सिद्धार खां का काल भी मोहम्मद शाह रंगीले का समय ही होना चाहिए जो सन् १७१६ से १७४८ ई० का है। वैसे भी ध्रुपद गायकी की लोकप्रियता १८वीं शताब्दी के आरम्भ तक तो बनी रही, ऐसा विविध इतिहासकारों का सर्वानुमत प्राप्त होता है। अतः तबले का विकास १८वीं शताब्दी के आरम्भ के बाद ही हुआ होगा यह निष्कर्ष अधिक सर्कसंगत लगता है।

दिल्ली घराने को सभी विद्वान्, तबले का प्रथम घराना मानते हैं। उसकी वंश परम्परा का निरीक्षण करने पर यह ढाई सौ साल से अधिक प्राचीन नहीं मालूम होता। अतः सन् १३०० ई० के बाद अर्थात् १४वीं शती में दिल्ली घराने के प्रवर्तक उ० सिद्धार खां हुए होंगे, यह कल्पना योग्य प्रतीत नहीं होती।

दूसरी मुख्य बात यह है कि किसी भी मध्यकालीन पुस्तक में तबला, उसके कलाकार या तबले के घराने का उल्लेख नहीं मिलता। आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति ‘मुसलमान और भारतीय संगीत’ में लिखते हैं :

“मोहम्मद शाह रंगीले के युग तक हम सितार और तबले की चर्चा नहीं पाते। मोहम्मद शाह रंगीले की मृत्यु (सन् १७४८) से उनचास वर्ष पश्चात् संग्रहीत ग्रन्थ ‘नादिराति-शाही’ मुगल सम्राट् शाह आलम द्वितीय की कृति है, जिसकी प्रथम पांडुलिपि सन् १७६७ ई० में शाहआलम ने स्वयं तैयार कराई थी, तबले की चर्चा उसमें भी नहीं है।”^७

पं० विष्णु नारायण भातखंडे अपने संगीत शास्त्र में लिखते हैं कि “संगीत में घरानों का उल्लेख हुकीम मोहम्मद करम इमाम की पुस्तक ‘मऊदन्-उल-मूसिकी’ में मिलता है जो सन् १८५७ के आस-पास लिखी गयी थी।”^८

४. तबला शास्त्र : श्री मधुकर मणेश गोडबोले : पृ० ४६ व ४७.

५. विन्ध्य प्रदेश की विभूति : मृदंग सम्राट् कुदरुसिह (लेख) : श्री बाबू लाल गोस्वामी.

(विन्ध्य प्रादेशिक हिन्दी साहित्य सम्मेलन रोवा (म० प्र०) द्वारा संपादित बाबू शारदा प्रसाद अभिनन्दन ग्रन्थ में सकलित)।

६. संगीत चिन्तामणि : आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति, पृ० ३५६.

७. मुसलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति, पृ० १४.

८. भातखंडे संगीत शास्त्र : चौथा भाग : पं० वि० ना० भातखंडे : पृ० २१४.

श्री ललित किशोर सिंह ने 'ध्वनि और संगीत' में लिखा है कि "तानसेन के बेटे विलास खां से प्रसिद्ध रवाबियों का घराना चला और उनके छोटे बेटे सुरसेन से सितारियों का। यह सेनिया घराने के नाम से प्रसिद्ध है।"^६

संगीत में घराने कब से प्रारम्भ हुए इस प्रश्न का यदि हम उत्तर देना चाहे तो इन पुस्तकों के तथा व्यक्तिगत विश्लेषणात्मक सर्क-वितर्कों के आधार पर यह कह सकते हैं कि भारतीय संगीत में घरानों की नींव भले ही यवन संस्कृति के सम्मिश्रण के बाद पड़ चुकी हो, किन्तु गायन-वादन तथा नृत्य में हम जिन्हे घरानों के नाम से आज पहचानते हैं उन घरानों का प्रारम्भ मुगल युग के अन्तिम समय में ही हुआ है। उसका स्पष्ट और मुख्य प्रमाण यही है कि हमें किसी भी प्राचीन या मध्यकासीन ग्रन्थ में घराना शब्द का उल्लेख नहीं मिलता।

अतः हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि आधुनिक युग में ख्याल गायन के क्षेत्र में जिन्हें खालियर, आगरा, जयपुर या किराना घराने के नाम से, कुदक सिंह या नाना पानसे घराने के रूप में पञ्जाब के क्षेत्र में, दिल्ली, सखनऊ, पञ्जाब, अजराहा, फख्खाबाद या बनारस के नाम से तबले में एवं सखनऊ तथा जयपुर कहकर कृत्यक नृत्य में सम्बोधित करते हैं, वे सभी घराने मुगल युग के अन्तिम काल में ही अस्तित्व में आये हैं, जो ढाई सौ साल से अधिक पुराने नहीं हो सकते।

घराने के उद्भव के पूर्व और पश्चात् सामाजिक दृष्टि से सांगीतिक परिस्थिति

भारत पर मुसलमानों के आक्रमण से पूर्व सम्पूर्ण देश में एक ही संगीत प्रणाली प्रचलित थी जिसकी पुष्टि निम्न कथन से होती है—

"संगीत के विषय में औत्तरीय अथवा दक्षिणात्य जैसे भेदक शब्दों का प्रयोग 'संगीत रत्नाकर' में कही नहीं है। अतः सिद्ध है कि न तो हिन्दुस्तानी संगीत का जन्म शाङ्गदेव से पूर्व हुआ और न संगीत रत्नाकर में उत्तर और दक्षिण के संगीत का समन्वय है।"^{१०}

मुसलमानों के आक्रमण और शासन के पश्चात् शुद्ध रूप से हिन्दू कहलाने वाली सभी भारतीय कलाओं पर यवन संस्कृति का प्रभाव पड़ना आरम्भ हो गया। स्वाभाविक है कि विभिन्न जातियों का आपसी संपर्क परस्पर प्रभावित करता है तथा एक दूसरे को अपने गुण, संस्कार एवं कला से आर्द्रित करता है। फिर वह तो शासक वर्ग या अतः उनका प्रभाव प्रत्येक क्षेत्र में विशेष रूप से देखने को मिलना स्वाभाविक ही है।

आठवीं शती से हिन्दुस्तान पर मुसलमानों का (अरब) आक्रमण प्रारम्भ हो गया था।^{११} तेरहवीं शती के प्रारम्भिक काल में भारत पर मुहम्मद गोरी ने प्रथम मुस्लिम शासन स्थापित किया। इस बीच भारत में सूफी सन्तों का आगमन हो चुका था। सूफी सन्तों ने, उनकी विचारधाराओं ने तथा चिन्तो परम्परा ने भारत के दीन-हीन दलित और उपेक्षित हिन्दू समाज पर अपना गहरा प्रभाव रख छोड़ा था। सूफी लोग संगीत के महान् प्रेमी थे। अतः

६. ध्वनि और संगीत : श्री ललित किशोर सिंह । पृ० २८१.

१०. संगीत शास्त्र और आधुनिक संगीतज्ञ : आचार्य बृहस्पति । पृ० ४

११. मुगलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति : पृ० ११

भारतीय संगीत पर ईरानी संगीत का प्रभाव १३वीं शती के आरम्भ से ही दृढ़ रूप से फैलता गया था ।^{१२} "From the last days of Ghaznavi to the coming of Mohammad Ghori in 1191 A.D. the main influence of Islam was in Punjab. But by the 13th. century almost the whole of the sub-continent was affected more or less by the culture of new muslim rulers. Literature, architecture, music and social life in all venues felt this dominance; and very novel trends of positive absorption and militant reaction came to be felt."^{१३}

मुसलमान शासन के आरम्भ के साथ ही संगीत की बागडोर मुसलमान कलाकारों के हाथ में चली गयी । आचार्य बृहस्पति लिखते हैं कि "मुसलमान शासकों के दरबार में भी परिस्थिति ऐसी न थी कि विशुद्ध भारतीय भावनाएँ तथा भारतीय कला उभर सके ।"^{१४} मुस्लिम शासकों ने मुख्यतः अपने ही सहधर्मियों को दरबार में संगीतज्ञों के पद पर नियुक्त किया था । उन्होंने प्राचीन ग्रन्थों पर मनमाने अत्याचार किये । इन ग्रन्थों को समझने में वे अधिकतर असफल ही रहे । अकबर जैसे उदार सम्राट् के दरबार में भी अधिकांश संगीतज्ञ मुसलमान ही थे ।^{१५} इसका कारण यह भी हो सकता है कि कुछ हिन्दू कलाकारों ने तत्कालीन परिस्थिति के अनुसार अपनी सामाजिक एवं आर्थिक स्थिति को सुदृढ़ बनाने के हेतु धर्म परिवर्तन कर लिया हो । इस सदर्भ में श्री वामनराव देशपांडे लिखते हैं : "The art which migrated to the north under the Mogals did of course prosper and develop various Banis and Gharanas. But employed as it was for the mere entertainment of the kings and emperors, it fell into the hands of performers, who although otherwise gifted, were mostly illiterate and indifferent to its science. Besides the science itself was contained in old Sanskrit texts which the performers, who were mostly Muslims, did not know. The result was that the Science ceased to have any significant relation with the art as it was being practised."^{१६}

यद्यपि यवन संस्कृति के शृंगारिक प्रवाह के सम्मिलन से हमारे भारतीय संगीत के मूल रूप में बहुत अन्तर पड़ गया था तथापि कुछ विद्वानों का ऐसा मतव्य भी देखने को मिलता है कि ऐसा होने से उसमें माधुर्य और आकर्षण का सामर्थ्य बढ़ गया था । इसके समर्थन में प्रसिद्ध विद्वान् बन्दारे प्रम्दा के उद्गार पढ़ने योग्य हैं । "The New Outlook of Indian Culture" के पृष्ठ २० पर सग्रहीत श्री बन्दारे प्रम्दा के विचार प्रस्तुत करते हुए श्री उमेश जोशी "भारतीय संगीत का इतिहास" में लिखते हैं :

"यह हमें मानना पड़ेगा कि मुगल युग में मुस्लिम संस्कृति से मिलकर भारतीय संगीत का सौन्दर्य समृद्धिशाली होकर उसमें एक ऐसी मन्त्रमुग्धता आ गयी कि जिससे उसमें आकर्षण

१२. मुसलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति

१३. Musical Instruments of India : B. Chaitanya Deva.

१४. मुसलमान और भारतीय संगीत : बृहस्पति : १ से ३० पृ० : पृ० ११

१५. आईन ए अकबरी : अबुल फजल : परिशिष्ट

१६. Maharashtras contribution to Music—Vaman Hari Deshpande, Chapter 5, Page : 39.

शक्ति की अभिवृद्धि हो गयी। दक्षिण भारत का संगीत इस अपूर्व सावण्य से वंचित रहा।^{१७}
इसी विचार को पुष्ट करते हुए श्री भगवतशरण शर्मा लिखते हैं कि :

"अलाउद्दीन खिलजी के काल में (सन् १२६६ ई० से सन् १३२० ई०) यवन संस्कृति के सम्मिश्रण के कारण भारतीय संगीत में परिवर्तन होना आरम्भ हो गया था जो अकबर युग तक चरमोत्कर्ष पर पहुँच गया। अकबर के दरबार के संगीतज्ञ भारतीय ध्रुपद शैली की रक्षा करते थे, साथ में रागों में ईरानी संगीत का मिश्रण भी उनकी गायकी में दिखाई देता था, जिससे संगीत का सौन्दर्य द्विगुणित हो गया है ऐसी मान्यता है।"^{१८}

उस युग के संगीत में श्रृङ्गारप्रियता और विलासिता की मात्रा अधिक देखने को मिलती है। उन दिनों संगीत में सात्विकता एवं भक्ति के स्थान पर मनोरंजन और अयोधार्जन की भावना धीरे-धीरे बढ़ रही थी तथा संगीत आम जनता से विमुख होकर राज दरबारों की शोभा मात्र बनने लगा था।

मुगल युग में कुछ व्यवसायी कलाकारों के ऐसे समुदाय अस्तित्व में आए, जिन्होंने अपने कलात्मक प्रस्तुतीकरण में कुछ अपनापन तथा कल्पना सौन्दर्य की कुछ विविष्ट शैली का प्रयोग करना प्रारम्भ किया। प्रत्येक समुदाय के प्रमुख कलाकार के प्रस्तुतीकरण में अपना निजी योगदान होता था। इस तरह घराने तथा घरानेदार कलाकार अस्तित्व में आये।

अकबर युग में जिस तरह ध्रुपद की चार बाणिया प्रसिद्ध थी, उसी तरह इन्हीं व्यवसायी कलाकारों के कारण मुगल बादशाह मोहम्मदशाह रंगीले के पश्चात् तबला, पलावज, तथा ह्याल गायकी के घरानों की नींव पड़ने लगी, जो मुगल युग के बाद अधिक समृद्ध एवं विस्तृत हुई। इस तरह पिछले ढाई सौ वर्षों में अर्थात् १८वीं शताब्दी के बाद आधुनिक घराने प्रचार में आये।

मुगल युग के अन्तिम चरण में मुगल साम्राज्य अत्यन्त दुर्बल हो गया था, किन्तु ऐसी विपरीत परिस्थिति में भी अन्तिम मुगल बादशाह ने अपनी शान-शौकत और संगीतप्रियता को बनाये रखा था। अतः घरानेदार कलाकारों को बराबर राजाधाय मिलता रहा। इस समय की तात्कालिक सामाजिक परिस्थिति का प्रभाव संगीत पर भी देखने को मिलता है जिसके फलस्वरूप ध्रुपद-धमार के स्थान पर ह्याल एवं ठुमरी राज दरबारों में व्याप्त हो गयी थी। उन कलाकारों के समुदाय में कुछ लोग ऐसे ह्दवादी थे जिन्होंने अपनी कला को अपरिवर्तित रखा। किन्तु कुछ लोग अपने आप पर संयम नहीं रख सके और वे उसी प्रवाह में बह गये।

मुगल और मराठा साम्राज्यों के पतन के पश्चात् अंग्रेजों ने भारत पर अपना आधिपत्य जमाया। हम गुलाम हुए। जहाँ जीवन सिसक रहा हो वहाँ कला कैसे सुखरित हो सकती थी? अतः संगीत कला जनसाधारण से दूर नायिकाओं के मुखरे तक सीमित हो गयी।

इन विधान की पुष्टि करने हुये श्री वामनराव देजपाडे लिखते हैं :

"With the fall of the Mogals and Marathas music lost its royal patronage and with it all the glamour and respectability attached to it. The British rulers were completely indifferent to it. Even the limited patronage and recognition which they gave to sister arts, was denied to music."

१७. भारतीय संगीत का इतिहास : उमेश जोशी : पृ० २३७.

१८. भारतीय संगीत का इतिहास : श्री भगवत शरण शर्मा

The art of music thus found itself mainly in the hands of the class of professional singing girls who specialized in amorous or erotic styles such as Thumri, Gazal and the public looked down upon musicians as belonging to a lower social order." १९

ऐसी छियों की संतति अधिकतर संगीत का व्यवसाय ही करती थीं। अतः समाज में जो संगीतकार पैदा हुए, कला की दृष्टि से वे चाहे उच्च कोटि के हो क्यों न रहे हों, समाज में अपना स्थान और मान नहीं प्राप्त कर सके। इसके कई कारण थे, जिनमें मुख्य कारण यह था कि वे उच्च कोटि के कलाकार होते हुए भी अन्य दृष्टि से कुछ विभिन्न संस्कार वाले तथा अनिश्चित थे। इनमें से बहूतों में संकीर्णता और स्वार्थपरता व्याप्त कर गई थी। कुछ लोग तो ऐसा मानने लगे थे कि कला को जितना धिपा कर रखा जायेगा उतना ही उनका सम्मान बढ़ेगा। कलतः मुगल सल्तनत के अस्तावसान से पूर्व ही हमारा संगीत सामाजिक रूप से प्रतिष्ठा खो बैठा था। "म्यूजिक आफ सदर्न इंडिया" में श्री केप्टन डे ने इस विषय पर अपना विचार व्यक्त किया है, जिसे भारतीय संगीत के इतिहास में श्री उमेश जोशी ने इस प्रकार लिखा है :

"इस युग में संगीत इतना पतनोन्मुख हो गया था कि यह तो सचमुच आपत्तचिन्तक है कि इसका अस्तित्व आज तक बना रहा।" २०

संगीत शिक्षा की समस्याएँ

मध्य युग में संगीत शिक्षा प्राप्त करना अत्यन्त कठिन था। घरानेदार कलाकारों को अपने घराने की विद्या पर बेहद गर्व था। वे अपने घराने के अतिरिक्त दूसरे घराने की विद्या सीखना तो क्या सुनना भी नहीं चाहते थे। किसी को संगीत सीखना हो तो वहाँ उस्ताद के घर रहकर उनकी सेवा करनी पड़ती थी। गुरु के तथा घर का सभी छोटा मोटा काम तक करना पड़ता था, तब जाकर कुछ ज्ञान उसे नसीब हो जाए तो उसका अहोभाग्य समझा जाता था। जगद् विख्यात पं० रवि शंकर और उस्ताद अली अकबर खाँ के गुरु उस्ताद अलाउद्दीन खाँ के जीवन चरित्र में संगीत सीखने के लिए उनके द्वारा उठाये कष्टों की कदण गाथा का जो वृत्तांत मिलता है उसे पढ़ कर किसी भी सहृदय की आँखें गोशी हो जाती है। ऐसे तो सैकड़ों उदाहरण संगीत जगत् में विद्यमान हैं। भातखंडे संगीत शास्त्र के चौथे भाग के प्राक्कथन में श्री प्रभुलाल वर्मा लिखते हैं :

"भातखंडे के जीवन काल तक संगीत सजीवनी बूटी की भांति था। अर्थात् उसे प्राप्त करने के लिए विद्यार्थी वर्ग को द्रव्य के साथ जीवन का मूल्य भी चुकाना पड़ता था और तब कहीं वह एक साधारण भाग्य कहलाने योग्य बनता था। असाधारण इसलिए नहीं बनाया जाता था कि घरानेदार वरजुदारों के पिछड़ने का भय बना रहता। अतः कला अपनों के लिए भी परायों के लिए नहीं।" २१

इसके पीछे संकुचित मनोवृत्ति के साथ दूसरा प्रमुख कारण यह था कि अधिकांश गुरु अनपढ़ थे तथा अपने शिष्यों को मौखिक शिक्षा देते थे। एक अन्य कारण यह भी था कि वे

१९. Indian Musical Traditions : V. H. Deshpande : P. 6.

२०. भारतीय संगीत का इतिहास : उमेश जोशी, पृ० १६७.

२१. भातखंडे संगीत शास्त्र : भाग चौथा का प्राक्कथन : लेखक : प्रभुलाल वर्मा, पृ० ३.

जब तक अपने शिष्य की योग्यता से सन्तुष्ट नहीं होते थे, विद्या नहीं देते थे। अतः वे अपने शिष्यों की कठोर परीक्षा लिया करते थे।

घरानों के गुण दोष

श्री भगवत शरण शर्मा लिखते हैं कि—

“अशिक्षित कलाकारों की संकीर्ण मनोवृत्ति के फलस्वरूप संगीत के क्षेत्र में घरानों की नींव पड़ गयी जिसकी परिपाटी ने संगीत के विकास को अवरुद्ध कर दिया और उसके सार्वभौम व सनातन सिद्धान्तों को गहरी क्षति पहुँची।”^{२२}

यहाँ पर केवल कलाकारों को दोष देना ही योग्य नहीं लगता। उनकी सामाजिक परिस्थिति, रहन-सहन एवं शिक्षण पर भी ध्यान देना आवश्यक हो जाता है।

युग के प्रभाव से कलाकार अछूता नहीं रहता। अशिक्षण एवं संकुचित मनोवृत्ति के कारण उनकी वृत्ति भले ही कुठित रही हो किन्तु हमें यह सत्य स्वीकारना ही पड़ेगा कि ये अनपढ़—अशिक्षित कलाकार ऐसी कुशाग्र बुद्धि, अप्रतिम कौशल तथा तीव्र स्मरण शक्ति से सम्पन्न थे जो गुण आधुनिक शिक्षा प्रणाली से तैयार हुए विद्यार्थियों में कदाचित् ही देखने को मिलते हैं। उन कलाकारों के पास विद्या का जो भंडार था, बन्दिशों की जो विपुलता थी, दीर्घ साधना का जो तेष था, कला के प्रति समर्पण की जो भावना थी तथा अपने घराने के प्रति जो गर्व था, वह सचमुच अप्रतिम है।

डा० ना० २० मारुतकर लिखते हैं—

“स्याच्या एकदर परिस्थिति चा बारकाई में विचार केला तर असे दिसून पेटें की, त्या नी मोठ्या कण्टारें, महत्वाकांक्षे ने व ईर्ष्येने ही विद्या मिलविसी, ती वाढविसी, तिचें संगोपन जिवाभावाने केलें आणि हे महत्वाचें लोण त्यांनी आपल्या आजच्या पिढी पर्यंत अगदी व्यवस्थेनें आणून पोदोचविले, हा त्या चा महान सांस्कृतिक ठेवा त्यांनी आपल्या हाती देऊन आपल्या सा कायमचें श्रृणी करून ठेविलें आहे। तत्कालिन समाजानें एक प्रकारें बहिष्कृत ठरविलेच्या या वर्गा ने ही घोर साधना कशा प्रकारें केली असेल या चा आपण जर विचार करूं लागलो, तर मन आश्चर्याने धक्क होतें व अंतःकरण कृतज्ञतेनें भरून येतें।

ही साधना तरी किती विविध स्वरूपाची ! या मोठमोठ्या कलावंतात असंख्य गायक होऊन गेले, कित्येक ततकार होऊन गेले, कित्येक पखावासारखी तालवाचें बाजविणारे होऊन गेले, कित्येक नर्तक झाले। आपआपल्या संगीतसाधने ने अशा सर्वा नी कमी अधिक प्रमाणात संगीतकलेमध्यें भर टाकली आहे।”^{२३}

राज दरबारों में संगीतकारों का संरक्षण तथा घरानों का विकास

कुछ घरानेदार कलाकारों की छोटी मोटी रियासतों के राजा महाराजा, सम्राज, नवाब, ठाकुरों ने अपने-अपने शौर और शक्ति के अनुसार दरबारी कलाकार के रूप में आश्रय दिया। इन राजे रजवाडों के कारण हमारी संगीत कला कुछ सम्मानित रूप से सुरक्षित रह सकी है। घरानों के संरक्षण और विकास के पीछे उन राजा नवाबों का योगदान अमूल्य है।

२२. भारतीय संगीत का इतिहास : भगवतशरण शर्मा : पृ० ५२.

२३. संगीतालीन घरानी : डा० ना० २० मारुतकर : पृ० २१-२२.

इस आश्रय के कारण जीवन निर्वाह की छोटी मोटी चिन्ताओं से मुक्त होकर कलाकार पूर्ण निषिचिन्तता से कला साधना में निमग्न रहता था। श्री वामनराव देशपांडे लिखते हैं :

"The orphaned art of music naturally sought refuge in the small yet undisturbed and appreciative shelter provided by the princely native states."

"The Maharajas loved music passionately. Some of them patronised eminent musicians as symbols of princely status and glory. They gave them sumptuous fees and prizes and freed them from the worries of day to day living so that they might devote themselves single-mindedly to the cultivation of art and its propagation and instruction."^{२४}

इन कलाकारों ने अपने जीवन निर्वाह के लिए राजाश्रय तो अवश्य प्राप्त किया किन्तु यह भी सत्य है कि इन्होंने अपना स्वाभिमान छोड़कर अपनी कला का अपमान कभी नहीं होने दिया। कला की मस्ती उनके तन पर सदैव छायी रहती थी। धन की प्राप्ति के लिए उन्होंने राजाश्रय ग्रहण किया, किन्तु धन या कीर्ति के लोभ में संगीत को मस्ता नहीं होने दिया। ऐसे स्वाभिमानों कलाकारों के हजारों उदाहरण संगीत के इतिहास में सहजता से उपलब्ध हैं।

राज दरबारों के आश्रित कलाविदों के पास रहकर आज के कई सुप्रसिद्ध कलाकारों ने अपनी शिक्षा ग्रहण की है जिसके अनेक उदाहरण हैं। मैदर स्टेट के दरबारी कलाकर रहकर उस्ताद अलाउद्दीन खाँ ने सर्वश्री अनो अकबर खाँ, रवि शंकर, निखिल बनर्जी, पन्ना लाल घोष जैसे समर्थ कलाकारों को दिया जिनके कलस्वरूप आज विश्व भर में भारतीय संगीत की लोकप्रियता फैल गयी है तथा सितार और सरोद जैसे भारतीय वाद्यों की सुरीली गूँज विश्व में प्रवाहित हो गयी है।

घरानों के उदय से संगीत छोटे-छोटे दायरों में सीमित अवश्य हुआ है, किन्तु साध-साध घरानों ने कला के रक्षक का उत्तरदायित्व भी निभाया है। सस्ते मनोरंजन के अधिकार भरे उस युग में, इन्हीं घरानेदार संगीतज्ञों ने अपनी कठोर साधना, दीर्घ तपश्चर्या, असीम गुरुभक्ति तथा सही तालीम से संगीत को जीवित रखा था। यदि घराने का उद्भव न हुआ होता तो हमारी यह सांस्कृतिक परम्परागत विद्या की पवित्र गंगा, सस्ते मनोरंजन के गर्त में डूब कर नष्ट हो गयी होती। अतः मेरा तो यही अनुमान है कि घरानों से संगीत को हानि से अधिक लाभ हो हुआ है। यद्यपि युग परिवर्तन के साथ आज घराने की शुद्धता और कटुता शिथिल होती जा रही है, तथापि यह हमें स्वीकार करना ही पड़ेगा कि इन घरानेदार कलाकारों ने ही हमारी संगीतिक संस्कृति की रक्षा की है। उन्होंने हमारी संगीत कला को संभाला और समृद्ध किया है और आज उन्हीं की देन है कि संगीत की महानुत्तम निधि हमें प्राप्त हुई है।

घरानों का तात्त्विक स्वरूप

सामाजिक दृष्टि से घराने के ऐतिहासिक विकास क्रम पर दृष्टिपात कर लेने के पश्चात् अब हम घराने की परिभाषा और उसके उद्भव का तात्पर्य देखेंगे।

संस्कृत में एक वाक्य प्रसिद्ध है : “वंशो द्विविधा जन्मना विद्यया च ।” अर्थात् वंश या कुल दो प्रकार से चलते हैं । एक जन्म से और दूसरा विद्या से । एक घर में जन्म लेने वाले सभी व्यक्तियों का एक परिवार या घराना होता है, वैसे ही एक गुरु से विद्या पाने वाले सभी शिष्यों का एक परिवार या घराना होता है ।

डा० ना० र० मारुलकर घराने की परिभाषा देते हुए कहते हैं :

“एखाद्या गुगपुण्याच्या असामान्य कर्तबगारी ने सुद्धं झालेली घोर आचार-विचार परम्परा म्हणजे घराने ।”^{२५}

प्रो० बी० आर० याठवले जी अपने लेख ‘संगीतांतील घरानी’ में लिखते हैं :

“प्रत्येक कलाक्षेत्रांत कलानिर्मिती बाबत एक विशिष्टअसा सौंदर्याचा दृष्टिकोण असतो. त्या-त्या सौंदर्याच्या कल्पनेनुसार कलानिर्मिती करणारे कलावंत आणि त्याचे चाहते यांचा एक वेगळा गूट निर्माण होतो. त्यांनाच साहित्य, चित्रकला, शिल्प या कलाक्षेत्रांत परम्परा अथवा ‘स्कूल्स’ म्हणतात व संगीतामध्ये त्यांना घरानी म्हणतात. मला वाटते की, संगीतक्षेत्रांतील विशिष्ट सौन्दर्य कल्पनाचे सम्प्रदाय, या दृष्टि ने घरान्या कडे पाहिले....म्हणजे या प्रश्नाचा बराच सा उलगडा होईल.”^{२६}

श्री वामनराव देशपांडे घराने के विषय में लिखते हैं :

“Every up coming artiste always possesse, some heritage handed down by tradition to which he makes his own addition. If he achieves eminence and sets up his own school of followers, he becomes a pioneer of a new style.”^{२७}

आगे उन्हों के शब्दों में :

“Gharana, literally a ‘Family’; a term applied to a school of music comprising a creatively innovating founder, his pupils and those who follow in the line of discipleship”^{२८}

डा० अशोक रानाडे घराने का अर्थ बताते हुए लिखते हैं :

‘घराने म्हणजे शिस्त ।’

‘घराने म्हणजे एक सम्यक दृष्टिकोण ।’^{२९}

इन सब विद्वानों के विचार पर दृष्टिपात कर लेने के पश्चात् तथा कुछ गुणियों से की गयी चर्चाओं व विचारों के आधार पर घराने के विषय में यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि—

२५. संगीतांतील घरानी : डा० ना० र० मारुलकर : अध्याय : ३ ख : पृ० १३

२६. संगीतांतील घरानी (लेख) : प्रो० बी० आर० याठवले : सत्यकथा मासिक, सितम्बर १९६२ : पृ० ४०

२७. Indian Music Traditions : Vamanrao Deshpande : Chapter II 1962 P. 80

२८. Maharashtra's contribution to Music : V. H. Deshpande : Chapter I. P. 6.

२९. संगीताचे सौन्दर्य ज्ञान : डा० अशोक रानाडे, पृ० ६६-६८

कोई एक असाधारण प्रतिभाशाली, प्रबल महत्वाकांक्षी और कुछ विशेष कर दिखाने की क्षमतावान् व्यक्ति, जब अपनी परम्परागत विद्या में एक अभिनव सौन्दर्य कल्पना का निर्माण करता है, तब उसकी कला निर्मिति में एक पृथक् दृष्टिकोण पूर्ण वैशिष्ट्य का उद्भव होता है। वह उसकी अपनी एक गिरावी शैली बनती है, जो बाद में कुछ विशेष नियमों और सिद्धांतों से अनुबन्धित हो जाती है। शनैः शनैः दूसरे लोगो की शैली से उस शैली की वन्दिशों में इतना अधिक अन्तर सुस्पष्ट हो जाता है, कि जिसकी पृथक्ता तुरन्त पहचानी जा सकती है, तब वह शैली घराना बन जाती है, जो 'शपरम्परागत तथा शिष्यपरम्परागत सामिमान और कट्टरतापूर्वक' निभायी जाती है। घराने के आद्यकर्ता के प्रति श्रद्धा, प्रेम और शिष्ट की भावना, उसके नियमों को अक्षरशः पालन की क्षमता तथा उसके प्रति गौरव और अभिमान की वृत्ति घराने के परम्परागत विकास का मूल स्रोत मानी जा सकती है।

घरानों के नियम

'घर' शब्द का अर्थ है वंश अथवा परिवार और 'घराना' शब्द का अर्थ वंशवैशिष्ट्य निकाला जाय तो अयोग्य नहीं होगा।

घराना अर्थात् रीति, पद्धति, 'स्टाइल', 'स्कूल' अथवा एक निश्चित परम्परा। 'घराना', कलाकारों का एक ऐसा परिवार है जिसकी प्रत्येक इकाई में उसके नियमों तथा उसके आद्यकर्ता की छाप लगी रहती है।

घराने के मुख्य नियम, ध्येय, आचरण और ऐतिरिवाज, उसके समय की राजकीय एवं सामाजिक परिस्थिति तथा उसके मूल प्रवर्तक की अपनी वृत्ति, संस्कार और संस्कृति पर आधारित होते हैं। यही कारण है कि घराने के मूल प्रवर्तक की छाप उसके सभी पीढ़ी दर पीढ़ी कलाकारों की कला में स्पष्ट दिखाई देती है।

संगीत कला अनुकरणशील विद्या है। घराने के मूल में गुरु-शिष्य परम्परा का महत्व-पूर्ण स्थान है। गुरु की सारी विशेषताएँ शिष्य के गले से, हाथ से या पैरो से निकले, यह घरानेदार परम्परागत प्रथा का मुख्य आधार है। वर्षों की दीर्घ तालीम से ही यह सम्भव हो सकता है। यही कारण है कि तबले या पखावज पर हाथ रखते ही या बाप लगाते ही मालूम हो जाता है कि यह कलाकार अग्रे घराने से सम्बन्धित है।

घराने का मूल प्रवर्तक अपने वंश तथा शिष्यों को अपनी सारी विशेषताएँ बताकर तैयार करता है। आगे वह शिष्य, अपनी योग्यता और प्रतिभानुसार गुरु की विद्या को अधिक समृद्ध करता है और उसे अपने शिष्यों को सिखाता है। इस तरह घराने की परम्परा फलती फूलती है। अतः एक ही घराने में कलाकारों की परम्परागत शैली चलते रहने पर भी प्रत्येक व्यक्ति विशेष का उसमें योग रहता है जो उसकी नियमबद्ध परम्परा को सम्माने हुए पीढ़ी दर पीढ़ी उसे सजीव एवं समृद्ध बनाता जाता है। श्री वामनराव देशपांडे इस विषय में कहते हैं :

"The Gharana, therefore, while keeping true to its basic tradition goes on assimilating ever new musical ideas with each new artiste. It is in this manner that it perpetuates, itself."³⁰

नवीन घरानों का निर्माण

वैसे भारतीय संगीत में हजारों प्रतिभा सम्पन्न तथा उत्कृष्ट कलाकार पैदा हुए हैं, किन्तु वे सब अपने अलग घराने निर्माण करने में सफल नहीं हो सके हैं। ऐसे समर्थ कलाकारों की नामावली काफी लम्बी है, किन्तु संगीत के घराने तो उंगली पर ही गिने जा सकते हैं। इसका यही कारण है कि कलाकार प्रतिभा सम्पन्न भले ही हों किन्तु घराना निर्माण कर सकें, ऐसे सर्जक प्रतिभा और अभिनव सौन्दर्य कल्पना की निर्माण क्षमता तो बहुत कम में ही पायी जाती है।

उदाहरणार्थ, सख्ता वादन के क्षेत्र में उस्ताद अहमद खान धिरकवा या उस्ताद अमीर हुसेन खान महान् कलाकार थे। पंडित किशन महाराज या उस्ताद करामतउल्ला खान की वादन क्षमता पर पूरे देश को गर्व है, या उस्ताद अत्तारखा खान सारे विश्व में प्रसिद्ध हैं, किन्तु इनमें से कोई अपना नवीन घराना निर्माण नहीं कर सका। वे अपनी अपनी परम्परा को ही अनुसरते रहे। उनके वादन में उनकी निजी प्रतिभा तथा रंगीन कल्पना स्पष्ट अवश्य लार्ई है जो उनकी अपनी शैली कहलाती है। किन्तु शैली घराना नहीं होती, शैली व्यक्तिगत होती है, जबकि घराने के निर्माण के लिए पृथक् सौन्दर्य कल्पना का होना आवश्यक होता है।

सुप्रसिद्ध मृदंगकेसरी नाना पानसे बाबू जोधसिंह जी के शिष्य थे। बाबू जोधसिंह नाना पानसे से कहीं अधिक गुणी तथा उच्च कोटि के कलाकार थे। परन्तु जहाँ घराने की बात आती है वहाँ बाबू जोधसिंह का घराना नहीं कहा जाता, जबकि नाना पानसे का घराना भारत भर में मान्यता प्राप्त है। इसका अर्थ यह हुआ कि बाबू जोधसिंह जी चाहे कितने ही गुणी क्यों न रहे हों और नाना पानसे जी के गुरु ही क्यों न हों, किन्तु जो कुछ वे बजाते थे वह गुरु परम्परा से चली आ रही विद्या थी। जब कि नाना पानसे ने अपने गुरु से प्राप्त उस विद्या के किसी सौन्दर्यपूर्ण हिस्से को उठाकर अपनी निजी कल्पना दृष्टि के अनुसार उसके कला निर्माण में परिवर्तन किया। कला प्रस्तुतीकरण का यह अभिनव प्रकार उनकी अपनी एक नवीन शैली बन गयी जो गुरु से प्राप्त और गुरु की शैली से सम्बन्धित होते हुए भी गुरु के बाज से पृथक् हुई। अतः उनके बाज को उनका नाम दिया गया जो नाना पानसे बाबू से प्रसिद्ध हुआ। कालक्रम से यह बाज जब उनके बंशज तथा शिष्य परिवार में फैला तो नाना पानसे घराना बन गया।

प्रो० बी० आर० आठवले जी का एक वाक्य यहाँ पर बहुत सुसंगत लगता है :

“प्रतिभा सम्पन्न कलावताच्या सौंदर्यकल्पना अभिनव आणि वैशिष्ट्यपूर्ण असल्या तरीही तो आपल्या सौंदर्यकल्पनांना सर्वाङ्गीण व्यवस्थित रूप, योग्य आकार व नियमबद्ध मांडणी ओ पर्यन्त देत नाही तो पर्यंत त्या ‘घराणे’ पदाच्या प्रतिपेला पोचणार नाहीत.”^{३१}

घरानों का नामकरण

संगीत के घरानों का नामकरण प्रमुख दो बातों पर आधारित है :—(१) उसके प्रवर्तक के नाम पर—जैसे नाना पानसे घराना, कुदर्रसिंह घराना, मगन बेड़ेकर घराना इत्यादि। (२) उसके प्रवर्तक के निवास या कर्मस्थान के नाम पर—जैसे दिल्ली घराना, लखनऊ घराना, बनारस घराना इत्यादि।

विविध घरानों की प्रस्तुतीकरण विधि

प्रत्येक घराने के प्रस्तुतीकरण की एक विशिष्ट शैली और नियम होता है। तबले में दिल्ली घराने के लोग अपने वादन में पेशकार और कायदों का अधिक प्रयोग करते हैं तो बनारस घराने के कलाकार उठान, बांट या रेलों का अधिक प्रयोग करते दिखाई देते हैं। यह अपने-अपने घरानों के नियम और बन्दिशों के गठन पर आधारित होता है।

किसी बहुत नामी कलावंत का प्रस्तुतीकरण, अत्यन्त चित्ताकर्षक और आश्चर्य-चकित कर देने वाला क्यों न हो, किन्तु यदि वह नियमबद्ध नहीं है तो घराने की दृष्टि से उसकी गिनती घरानेदार शिष्यों में नहीं की जा सकती। तीन चार घरानों की विद्या को मिलाकर एक नवीन शैली उत्पन्न करना घराना नहीं कहलाता। चाहे वह कितना भी चित्ताकर्षक, रंजक और सुमधुर क्यों न हो। परन्तु आज के इस युग में किसी एक विशेष घराने की वादन शैली का कठोरता से पालन कर प्रतिष्ठा प्राप्त करना कठिन है।

घराने का अभिमान कलाकारों तथा उसके रसिक भक्तों में सविशेष पाया जाता है। मेरा घराना सर्वश्रेष्ठ है—यह भावना बहुतेरे घरानेदार कलाकारों में दिखाई देती है। देखा गया है कि ऐसे घरानेदार कलारत्न कभी-कभी विपरीत परिस्थिति में घिर कर कष्ट और दरिद्रता से मिट जाते हैं किन्तु अन्त समय तक घराने का अहम् नहीं छोड़ते। घराने के प्रति अभिमान की अधिकता में कभी-कभी यह हालत हो जाती है कि घराना व्यक्ति विशेष के ऊपर छा जाता है और कलाकार की निजी प्रतिभा उसमें डूब जाती है। अतः अपने घराने की सम्पूर्ण विद्या आत्मसात् हो जाने के बाद यदि कोई कलाकार दूसरे घराने की कुछ अच्छी बातें अपनाएँ तो उसकी कला के सौन्दर्य में वृद्धि होती है।

आजकल देश में जो कुछ तबला सुनने की मिलता है, उसमें अधिकतर प्रत्येक घराने की बन्दिशों का समावेश देखा जाता है। इससे घराने का सत्यानाश हो गया, ऐसा कहने सुनने वाले व्यक्ति की मनोवृत्ति अत्यन्त संकुचित ही मानी जायेगी। हाँ, इतना आवश्यक है कि किसी एक घराने की परम्परागत विद्या का दीर्घ अभ्यास हो जाने के बाद ही दूसरे घरानों की सुन्दर बातों को अपनाना योग्य होगा। यदि वृद्धि परिपक्व हो गयी हो तो बाहर से ली गयी अच्छी बातें कलाकार की व्यक्तिगत कला साधना की निस्सदेह अलंकृत ही करती हैं।

इस विषय पर वामनराव देशपांडे लिखते हैं :

"Many artists of an earlier era are known today as representatives of single gharana but we do not know how much they owed to their accreted gharana and how much to others. But the above narration should suggest that in all likelihood they too owed their greatness to influences from outside." ३३

मनुष्य का मन सौन्दर्य से सदा आकर्षित होता रहा है, अतः यह अत्यन्त स्वाभाविक है कि बाहर के किसी कलाकार की सुन्दर शैली के प्रति उसका मन आकर्षित हो। कभी-कभी यह आकर्षण इतना प्रबल हो जाता है कि जाने अनजाने ही उसके वादन में, उस व्यक्ति विशेष का प्रभाव दृष्टिगोचर होने लगता है।

कहा जाता है कि मृदंग सम्राट् कुदऊ सिंह महाराज के व्यक्तित्व में इतना प्रभाव था तथा उनके वादन में इतना आकर्षण था कि उनके समकालीन अनेक कलाकारों के पखावज में उनकी वादन शैली की छाप दिखाई देती थी। यहाँ तक कि उनके घराने से कोई सम्बन्ध न होते हुये भी ऐसे बहुत से मृदंगवादक हो गये जिनके वादन में कुदऊसिंह महाराज की शैली का प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता था।

कोई कलाकार प्रत्येक घराने की सभी विशेषताएँ अपने वादन में सम्मिलित नहीं कर सकता क्योंकि उसकी भी कुछ मर्यादाएँ होती हैं। अपनी मर्यादा और सीमा को ध्यान में रख कर वह अपनी वादन प्रणाली को अपनी योग्यतानुसार तथा प्रतिभानुसार रूप देता है।

घराने की परिभाषा, उद्भव और विकास पर विचार कर लेने के बाद अब हम आधुनिक युग में घराने की स्थिति, उसकी आवश्यकता तथा उसके भविष्य पर विचार करेंगे।

वर्तमान परिस्थिति में घरानों का भविष्य

घरानों ने आज तक भारतीय संगीत कला को सम्भालने का महत्वपूर्ण कार्य किया है। अब यह अनुभव किया जा रहा है कि युग परिवर्तन के साथ-साथ उसका महत्व कम होता जा रहा है। तब यह चिन्ता भी उचित ही है कि आज के मुक्त वातावरण में संगीत की मूर्खताएँ तथा गहनताएँ अपनी पूर्णतः रक्षा कर सकने में समर्थ होंगी या नहीं।

बीसवीं शताब्दी का आरम्भ काल केवल भारत के स्वातंत्र्य युग का ही क्रान्ति काल नहीं है, अपितु संगीत कला की दृष्टि से भी एक अतीवशी क्रान्ति का युग माना जा सकता है। संगीतोद्धारक विष्णुदय १० विष्णु नारायण भातखड़े तथा १० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर ने अपने घोर परिश्रम और कठोर साधना के द्वारा संगीत को अपने सीमित दायरे से बाहर निकाल कर आम जनता के लिए सुलभ बनाया है और समाज में उसे सम्माननीय स्थान दिलाया है। भारतीय संगीत इन युग प्रवर्तक विष्णुदय का चिरकाल तक श्रेणी रहेगा।

आज संगीत का क्षेत्र विस्तृत हो गया। अधिक लोग उसे सुनते, समझते हैं तथा सीखते हैं। संगीत महफिल, संगीत सम्मेलन, आकाशवाणी, दूरदर्शन रिकार्ड और टेपरेकार्डर के कारण वह अत्यंत सहज होकर घर-घर फैल गया है। आज संगीत पर अनेक पुस्तकें लिखी जा रही हैं। बन्दिशों की स्वरलिपियाँ, नृत्य के छोड़े टुकड़े तथा तबला पखावज की बन्दिशें होती जा रही हैं। जिस गायकी या वाज को सुनने के लिए आज से ४० वर्ष पूर्व तक एक घरानेदार कलाकार को राखी करना कठिन था, आज उसी गायकी या वाज को हम सहज रूप से रेडियो, टेलिविजन या रिकार्डों में बार-बार सुन सकते हैं।

आज संगीत सीखना सरल हो गया है। बीसवीं शताब्दी के आरम्भ काल से भारत के फरीश सभी नगरों में, संगीत के विद्यालयों, महाविद्यालयों तथा विविध संस्थाएँ खुलने लगी हैं। 'संगीत' मासिक (हायरस) तथा 'संगीत कला बिहार' (मिरज) जैसी पत्र-पत्रिकाओं के कारण अप्राप्य और गुप्त बातें प्रकाश में आने लगी हैं। संगीत कार्यालय, हायरस, उत्तर प्रदेश, से संगीत को अनेक पुस्तकों का प्रकाशन हुआ है तथा संगीत साहित्य के विकास तथा प्रचारार्थ सराहनीय कार्य हुआ है, त्रिमूर्ति फनस्वरूप संगीत सत्रों के लिए सुनने हो गया है। आज किसी विद्यार्थी को संगीत सीखने के हेतु गुरु के घर रह कर उनकी सेवा करना अनिवार्य नहीं, आज लोगों को अलग-अलग घराने की विद्या एक ही मंच में सुनने को मिल जाती है। अतः संगीत के विद्यार्थी

प्रत्येक घराने की कोई न कोई अच्छी बातें अपने-अपने गायन वाद्यों में सम्मिलित करना पसंद करें तो यह एक अत्यन्त स्वाभाविक ही है। सेद इस बात को है कि संगीत की प्रचार पर-घर में हो जाने पर भी तथा उसके अनेक विद्यालय, महाविद्यालयों में मुक्त-रूप से संगीत सिखाया जाने पर भी उसका स्तर धीरे-धीरे गिरता जा रहा है।

जीवनोपार्जन की भाग-दौड़ के कारण अभ्यास की कमी, संगीत की विशेषताओं को परिश्रमपूर्वक आत्मसात् करने की लगन तथा धीरज का अभाव तथा विद्यालयों में संगीत शिक्षा की प्रणाली की असफलता के कारण आज यह परिस्थिति उत्पन्न हुई है।

पुराने विद्यार्थियों की तरह आज का विद्यार्थी चाहने पर भी दिन के दस घंटे अभ्यास नहीं कर सकता क्योंकि आज का जीवन घड़ी की सुई पर चलता है। ऐसी हालत में जीवन निर्वाह की जिम्मेदारियों को निभाते हुए उसे मुश्किल से दो चार घंटे, दिन भर में अभ्यास के लिए मिल पाते हैं। अतः यह परिवर्तन परिस्थितिजन्य है।

पुराने जमाने में शिष्य, गुरु के घर रह कर वर्षों पर्यन्त तालीम लिया करते थे। उन दिनों कलाकारों को राजदरबारों में आश्रय मिला करता था अतः आर्थिक जिम्मेदारियों से मुक्त रह कर वे विद्या दान और अभ्यास में पूरा ध्यान लगा सकते थे।

आज की परिस्थिति भिन्न है। अब संगीत शिक्षा प्रणाली में बहुत परिवर्तन हो चुका है, प्राचीन गुरु शिष्य परम्परा लुप्त होती जा रही है। आज विद्यालयों में संगीत की शिक्षा दी जाती है। कलाकारों के सिर पर राजाश्रय न रहने के कारण उन्हें विवश होकर अर्थोपार्जन की ओर ध्यान देना पड़ता है। अपने तथा अपने परिवार के जीवन की जिम्मेदारी उनके सिर पर रहती है अतः अर्थोपार्जन की दृष्टि से उन्हें विद्या देनी पड़ती है। संगीत विद्यालयों में जिस प्रकार एक साथ में दस-बीस विद्यार्थियों को सिखाया जाता है, इससे न तो सच्ची विद्या गुरु दे सकता है और न ही शिष्य ग्रहण कर सकता है। वैसे भी संगीत स्कूल या कालेजों में सीख-कर या पुस्तकें पढ़कर कलाकार बनना कठिन है। संदर्भ के लिये पुस्तक ठीक है किन्तु गुरु की व्यक्तिगत रुचि और दृष्टि ही शिष्य की प्रगति का सतत ध्यान रख सकती है। प्रत्येक विद्यार्थी की बुद्धिबल तथा ग्रहण शक्ति पृथक् होती है, अतः विद्यार्थी के सामर्थ्य के गुण-धर्म को लक्ष्य में रख कर पुराने जमाने में गुरु लोग शिक्षा दिया करते थे। आज तो अधिकतर विद्यालयों में करीब एक घंटे के समय में दस पन्द्रह विद्यार्थियों तक को एक साथ शिक्षा दी जाती है, अतः इन सब महत्वपूर्ण बातों पर व्यक्तिगत रूप से ध्यान देने का प्रश्न ही नहीं उठता फिर भी विद्यालयी संगीत शिक्षा की उपयोगिता को पूर्णतः नकारा नहीं जा सकता। कम से कम संगीत के प्रतिभाशाली छात्राओं को खोज निकालना और साधारण लोगों को संगीत से रुचि उत्पन्न करने में इन विद्यालयों की बहुत उपयोगिता है।

यह सत्य है कि आज का विद्यार्थी अधिक चतुर और बुद्धिमान है। वह शिक्षित होने के कारण प्रत्येक बात को वैज्ञानिक कसौटी पर कस कर ही ग्रहण करता है, किन्तु जीवन में कोरा सिद्धांतवाद और तर्क बुद्धि ही सब कुछ नहीं होती। जब संगीत से भावना, भक्ति तथा माधुर्य हट जाए तथा कोरा बुद्धि चातुर्य ही रह जाए तो वह कला मिटकर सिर्फ कसरत और गलेबाजी ही रह जाती है।

पुराने गुरुओं तथा उस्तादों पर ऐसा आरोप लगाया जाता है कि वे विद्यादान कृपण थे। कुछ लोग ऐसे थे यह बात सच है। किन्तु सभी गुरुओं पर यह आरोप नहीं

जा सकता, क्योंकि जिस युग में 'रेडियो', 'टेलीविजन', 'रिकार्डर' 'टेपरिकार्डर' या पुस्तक जैसी कोई सहूलियत उपलब्ध नहीं थी, उस युग में ऐसे-ऐसे महान् कलाकार पैदा हुए हैं जिन्हें हजारों वन्दिशों कण्ठस्थ थी। यदि उनको सिखाया नहीं गया होता तो वह उन्हें आती कैसे ? हाँ, यह बात अवश्य थी कि उन दिनों शिष्यों की कठोर परख की जाती थी और शिष्य की योग्यता सिद्ध हो जाने पर ही गुरु विद्यादान करते थे। आज विद्यालयों की शिक्षा प्रणाली में शिष्य की योग्यता की कसौटी की बात भी हास्यप्रद लगती है। इसलिए तो जो संगीत शिक्षण कल तक भक्ति और निष्ठा का रूप था वह आजकल एक धधा बन गया है। इन सब बातों से यही निष्कर्ष निकलता है कि विद्यालयों की शिक्षा प्रणाली कलाकारों को उत्पन्न करने के लिए पूर्णतः योग्य नहीं है। गुरु-शिष्य प्रणाली ही इसके लिए सर्वश्रेष्ठ कही जा सकती है। किन्तु खेद इस बात का है कि आज के युग में गुरु-शिष्य प्रणाली का पुनरुद्धार संभव नहीं दिखलायी पड़ता। ऐसी हालत में संगीत का स्तर बनाये रखने के लिये क्या किया जाए यह प्रश्न विचारणीय है। गुरु-शिष्य परम्परा की पुनः स्थापना युग की परिस्थिति के अनुसार योग्य नहीं है और विद्यालयों की शिक्षा उच्चकोटि के कलाकारों को उत्पन्न करने में असमर्थ है। अतः बीच का कोई मार्ग ढूँढना आवश्यक हो जाता है।

मेरी दृष्टि से तो आज के युग में संगीत शिक्षा के लिए इन दोनों प्रणालियों का मिश्रण करके ऐसी पर्याप्त संगीत संस्थाएँ हर जगह स्थापित करना चाहिए जो सरकारी सहयोग से अथवा संगीत प्रेमी दाताओं के सहयोग से चलती हो। एक युग में कलाकारों को जिस प्रकार राजाश्रय मिला करता था, उसी प्रकार ऐसी संस्थाएँ अपने यहाँ उच्चकोटि के कलाकारों को आश्रय प्रदान करें ताकि उनके लिए जीवनोपार्जन का प्रश्न हल हो जाए। होनहार विद्यार्थियों को ऐसे घुरघुर गुरुओं से तालीम दिलाने का वहाँ प्रबन्ध किया जाए तथा इस बात का विशेष ध्यान रखा जाए कि प्रत्येक विद्यार्थी की रुचि एवं क्षमता के अनुसार ही उसे उन कला-गुरुओं से व्यक्तिगत एवं परम्परागत शिक्षा प्राप्त हो। ऐसी संस्थाओं में विद्यार्थियों का चुनाव बिना पक्षपात से उनकी योग्यतानुसार किया जाए जिनका खर्च, शिष्य वृत्ति के रूप में सरकार द्वारा या संस्था द्वारा उठाया जाए। इससे गुरु-शिष्य परम्परा दूसरे रूप में सजीव हो सकती है तथा विद्यार्थियों के विकास पर भी ध्यान दिया जा सकता है। व्यक्तिगत-रूप से तालीम दी जाने के कारण, इसमें गुरु तथा शिष्य के बीच स्नेह एवं श्रद्धा का नाता भी बना रह सकेगा, जो संगीत शिक्षा का महत्वपूर्ण अंग है। यद्यपि विद्यार्थियों के चुनाव में तथा उन्हें स्थान मिलने में कदाचित् कठिनाई हो सकती है। पहले भी गुरु-शिष्य परम्परा में शिष्य की योग्य गुरु के पास पहुँचने में कठिनाई तो होती ही थी। अतः इस प्रकार की संस्थाएँ स्थापित करना अत्यावश्यक है जो निस्पृह भाव से तथा बिना किसी पक्षपात या स्वार्थ से विद्यार्थियों का, उनकी योग्यतानुसार चुनाव करें एवं उनको आगे बढ़ने का अवसर दें जिससे उच्चकोटि के कलाकर उत्पन्न हो सकें जो संगीत की परम्परागत सस्कृति को कायम रखने तथा आगे बढ़ाने में समर्थ हों।

आज के परिपेक्ष में घराने एवं उनका नवीन संयोजन

संगीत की सभी शिक्षा प्रणालियाँ तथा उसके विविध घरानों के उद्भव, विकास, तथा महत्व पर सर्वांगीण दृष्टिपात कर लेने के पश्चात् अब हम प्रत्येक घराने की शुद्धता एवं कटुता के आधार पर आधुनिक परिस्थितियों में घराने की आवश्यकता और उनके स्थान पर विचार करेंगे।

आज के युग में घराने की पृथक् सीली का परम्परागत एवं कट्टरतापूर्वक अनुसरण होना कठिन होता जा रहा है। आज के कलाकार के गायन, वादन या नृत्य में किसी एक ही घराने की गायकी या बाज को सुनने को मिलना शनैः-शनैः दुर्लभ होता जा रहा है।

लोकभिरुचि पर अवलम्बित होने के कारण संगीत सदैव परिवर्तनशील रहा है। आज का कलाकार, प्रत्येक घराने की सुन्दर बातों को अपने गायन-वादन में सम्मिलित करने का प्रयास करता है, क्योंकि जहाँ कहीं कोई सुन्दर बात देखने को मिले उसे अपना लेना, यह मनुष्य के सौन्दर्य प्रेमी स्वभाव का एक पहलू है। अतः जहाँ तक प्रत्येक घराने की विशेषताओं को सम्भालने का प्रयास होता है, तथा उसकी बन्दिशों को निकालने का सही ढंग गुरु द्वारा यथायोग्य सिखाया जाता है, वहाँ तक प्रस्तुतीकरण की यह नवीन पद्धति अयोग्य नहीं मानी जा सकती। यह सही है कि इससे घराने का दायरा टूट जाता है किन्तु यह भी सत्य है कि घराने के संकुचित दायरे से निकल कर संगीत कला उदार दृष्टिकोण में हो विकसित हो सकती है। इसे हम युग के साथ कदम मिला कर विकासवाद की ओर अप्रसर होने का एक प्रयास ही कहेंगे। कल, 'कल' या जो बीत चुका है और आज 'आज' है जो हमारे सामने नवीन विचार लिये खड़ा है। अतः हम 'आज' के साथ क्यों न कदम मिलाकर चलें ?

श्री वामनराव देशपांडे के अनुसार : "No gharana can escape its natural limitations. A singer pledging himself to one single gharana is likely to develop in one-sided manner. If one wants a variety of colours, one must learn from many gurus."

"Who can be sure that in this state of affairs the gharanas, with their 'Ustads', 'Shagirds', initiation ceremonies and other traditional observances will continue to exist ? A truly cataclysmic transformation is taking place."

"It is therefore necessary to break one's shell, venture out, storm the fortresses of gharana in order to attain excellence of any kind."

"If one wishes to enrich one's own style it is evident that one must be ready to absorb influences from many quarters."³³

अतः हमें चाहिए कि प्रत्येक घराने की विशेषताओं को ग्रहण करें। इन सारी जूबियों को सीखने, समझने तथा व्यवहार में प्रयुक्त करने के लिए घरानेदार एवं नियमबद्ध तालीम की आवश्यकता अनिवार्य है। जब व्यक्ति को ज्ञान हो जाए, प्रत्येक वादन ढोली का अन्तर मालूम हो जाए, उनकी अच्छाइयाँ-बुराइयाँ समझने की क्षमता आ जाए तो वह अपना रास्ता स्वयं चुन सकता है। आज के युग में घराने की आवश्यकता व्यक्ति के ज्ञान की परिधि तक ही सीमित है, इससे अधिक नहीं।

व्यक्ति के वादन में आधुनिकरण निश्चित सीमा तक होना आवश्यक है। परिवर्तन के मोह में या आधुनिकरण की धुन में विकृति न आ जाए इसे ध्यान में रखना बहुत आवश्यक है।

कुछ पुरानी बातें इतनी सुन्दर हैं कि उन्हें परम्परागत अपना लेना कला और कलाकार दोनों के लिये गौरवास्पद होता है। अतः प्रश्न के दोनों ओर ध्यान देना आवश्यक है। कलाकार चाहे धरानों की सीमा में बँध कर रहे या उससे मुक्त होकर, उसे वही मार्ग अपनाना चाहिए जो उसकी कला को गरिमा प्रदान करे तथा उसके संगीत को प्रभावशाली बनाये।

ऐसा कहना उचित नहीं होगा कि धरानों के मिश्रण का प्रारम्भ, संगीत में आधुनिक संस्करण है। मानव स्वभाव के अनुसार इसका मिश्रण बहुत पहले से ही होता आया है। उ० भुतीर खाँ को सभी धरानों के बाजों पर पूर्ण अधिकार था, किन्तु वे फर्हक्लावाद धराने के ही प्रतिनिधि माने जाते थे। अजराड़े के परम्परागत उस्ताद हबीबुद्दीन के सबले में दिल्ली और पूरब दोनों सुनने को मिलता था। सखनऊ के खलिफा आबीद हुसेन खाँ जहाँ सखनऊ की गल्लें और चक्करदार बजाते थे, वहाँ दिल्ली के कायदे भी विविधता के लिये सुनाया करते थे। अतः धरानों का मिश्रण तो वहाँ से होता आ रहा है।

पुरानी पीढ़ी और आज के लोगों में अन्तर सिर्फ इतना है कि पुराने धरानेदार कलाकार अपने धराने के उपरान्त सभी धरानों की विद्या प्राप्त कर लेते थे तथा दूसरे शिष्य लोग अलग-अलग धराने के गुरुजो से शिक्षा पा लेने के पश्चात् किसी एक धराने की शैली को मुख्यतः अपना लेते थे और उसके साथ अपना सम्बन्ध अन्त तक बनाये रखते थे। आज की परिस्थिति भिन्न और है। आज के अधिकतर कलाकार किसी एक धराने से अपना सम्बन्ध नहीं जोड़ते बरत प्रत्येक धराने की सुन्दर बातों को अपने गायन, वादन, नृत्य में बिना किसी भिन्नक या धरानों के भेदभाव के शामिल कर देते हैं। आज सौन्दर्य भावना मुख्य हो गयी है और धराने के बन्धन शिथिल हो गये हैं। जैसे-जैसे लोकरुचि में परिवर्तन होता गया है वैसे-वैसे संगीत को अपनाने की दृष्टि में भी कल से आज में बहुत अन्तर पड़ गया है। संगीत-कला जो कुछ वर्ष पूर्व तक आम जनता के लिए जादुई चिराग था आज सहज प्राप्य एवं साध्य हो गया है। ऐसी परिस्थिति में 'धराने नष्ट हो रहे हैं' ऐसा विलाप करने से कहीं अधिक उचित यही होगा, कि हम अपनी गायन-वादन शैली का सर्वांगीण परीक्षण एवं नवीन संयोजन करें। प्रत्येक धराने की हर अच्छी बात को ग्रहण करने का प्रयत्न करें और दोषों को छोड़ दें। उसकी सूक्ष्मताओं को अपनायें और उसकी कट्टर संकुचित वृत्ति को विदा करें। उसके गौरव को ग्रहण करें और उसके निष्पामिमान का त्याग करें।

मृदंग की उत्पत्ति, विकास और स्वरूप

उत्पत्ति

कुछ विद्वानों के मतानुसार मृदंग भारतीय संगीत का आदि तालवाद्य है, जिसकी उत्पत्ति ब्रह्मा द्वारा हुई। इस सम्बन्ध में अनेक किंवदन्तियाँ प्रचलित हैं। मनुष्य के अति श्रद्धालु स्वभाव का यह एक पहलू है कि जिस वस्तु के रहस्य से वह अनभिज्ञ होया है उसका सम्बन्ध वह किसी न किसी देवी-देवता से जोड़ देता है। इसी प्रकार मृदंग जैसे प्राचीनतम ताल वाद्य का सम्बन्ध भी देवी-देवताओं के साथ जोड़ दिया गया होगा। वैसे भी भारतीय जनता में देवी-देवताओं के प्रति अपूर्व श्रद्धा देखने को मिलती है। उदाहरण के रूप में दो किंवदन्तियाँ यहाँ प्रस्तुत हैं :

“भगवान् शंकर ने जब त्रिपुरासुर नामक राक्षस का वध किया तो आनन्द के अतिरेक में वे नृत्य करने लगे। किन्तु वह नृत्य सय में नहीं था, अतः इससे पृथ्वी खंडाडोल होने लगी। जगत्सृष्टा ने जब देखा कि पृथ्वी रसातल में जा रही है तो वे भयभीत हुए और प्रलय निवारण हेतु उन्होंने तुरन्त त्रिपुरासुर के शरीरावशेष से मृदंग की रचना करके, विजयी शंकर के साथ ताल देने के लिए उनके पुत्र श्री गणेश को प्रेरणा दी। गणपति जी के मृदंगवादन से प्रभावित होकर शंकर जी ताल में नृत्य करने लगे और इस तरह मृदंग का उद्भव एवं ताल का प्रादुर्भाव होने के कारण पृथ्वी रसातल में जाने से बच गयी।”^१ यह एक कपोल-कल्पित कथा लगती है जो आज के वैज्ञानिक युग में मनुष्य के बौद्धिक तर्क-वितर्क के साथ खरी नहीं उतरती।

पुष्कर वाद्यों के लिये नाट्यशास्त्र में भी एक वृत्त है :

“स्वाति और नारद संगीत वाद्यों के आदिकर्ता हैं। एक बार स्वाति एक सरोवर पर पानी लाने गये। अचानक वर्षा होने लगी। वामुवेग से सरोवर में पानी की बड़ी-बड़ी बूंदों के पड़ने के कारण पद्म की छोटी, बड़ी और मझौली पंखुड़ियों पर वर्षा बिन्दुओं के आघात से विभिन्न ध्वनियाँ उत्पन्न होने लगी। उनकी अव्यक्त मधुरता को सुनकर आश्चर्यचकित स्वाति ने उन ध्वनियों को अपने मन में धारण कर लिया और आश्रम पर पहुँचते ही विश्वकर्मा को इसी तरह के शब्द उत्पन्न करने के लिए एक वाद्य बनाने का आदेश दिया। फलतः तीन मुखों से युक्त ‘मृत्’ (मिट्टी) से पुष्कर नामक वाद्य की सृष्टि हुई। बाद में उसका पिन्ड लकड़ी या लोहे से बनाया गया। तब से हमारे मृदगादि चमड़े से मड़े हुए वाद्यों की सृष्टि हुई।”^२

आगमों में बताया गया है कि मिट्टी से बनाये गये मृदंग की सृष्टि ब्रह्मा ने की है और शिवछांदव का साथ देने के लिये ही उसकी उत्पत्ति हुई। प्राचीन पुष्कर आज व्यवहार में नहीं है, पर मृदंग आदिकाल से अब तक अवनद्ध वाद्यों में मुख्य स्थान पाता रहा है।

विकास और स्वरूप

ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाए तो भयस्मृति के नाट्यशास्त्र में हमें सर्वप्रथम मृदंग के

१. ताल अक, पृष्ठ ४८, संगीत कार्यालय, हायरस, यू० पी०

२. संगीत शास्त्र : के० वामुदेव शास्त्री : अवनद्ध वाद्य अध्याय, पृष्ठ २७३

कुछ पुरानी बातें इतनी सुन्दर हैं कि उन्हें परम्परागत अपना लेना कला और कलाकार दोनों के लिये गौरवास्पद होता है। अतः प्रश्न के दोनों ओर ध्यान देना आवश्यक है। कलाकार चाहे परानो की सीमा में बंध कर रहे या उससे मुक्त होकर, उसे वही मार्ग अपनाना चाहिए जो उसकी कला को गरिमा प्रदान करे तथा उसके संगीत की प्रभावशाली बनाये।

ऐसा कहना उचित नहीं होगा कि घरानों के संमिश्रण का प्रारम्भ, संगीत में आधुनिक संस्करण है। मानव स्वभाव के अनुसार इसका मिश्रण बहुत पहले से ही होता आया है। उ० मुनीर खाँ को सभी घरानों के वाजों पर पूर्ण अधिकार था, किन्तु वे परम्परावाद घराने के ही प्रतिनिधि माने जाते थे। अज्रराहे के परम्परागत उस्ताद हबीबुद्दीन के समय में दिल्ली और पूरब दोनों सुनने को मिलता था। सखनऊ के खलिफा आबोद हुमेन खाँ जहाँ सखनऊ की गर्तें और चक्करदार बजाते थे, वहाँ दिल्ली के काबदे भी विविधता के लिये गुनाया करते थे। अतः घरानों का मिश्रण तो यहाँ से होता आ रहा है।

पुरानी पीढ़ी और आज के लोगों में अन्तर सिर्फ इतना है कि पुराने घरानेदार कलाकार अपने घराने के उपरान्त सभी घरानो की विद्या प्राप्त कर लेते थे तथा दूसरे शिष्य लोग अलग-अलग घराने के गुरुओं से शिक्षा पा लेने के परचाऊ किसी एक घराने की शैली को मुख्यतः अपना लेते थे और उसके साथ अपना सम्बन्ध अन्त तक बनाये रखते थे। आज की परिस्थिति कुछ और है। आज के अधिकतर कलाकार किसी एक घराने से अपना सम्बन्ध नहीं जोड़ते बल्कि प्रत्येक घराने की सुन्दर बातों को अपने गायन, वादन, नृत्य में बिना किसी मिश्रण या घरानों के भेदभाव के शामिल कर देते हैं। आज सौन्दर्य भावना मुख्य हो गयी है और घराने के बन्धन शिथिल हो गये हैं। जैसे-जैसे लोकसचि में परिवर्तन होता गया है वैसे-वैसे संगीत को अपनाने की दृष्टि में भी कल से आज में बहुत अन्तर पड़ गया है। संगीत-कला जो कुछ वर्ष पूर्व तक आम जनता के लिए जादुई चिराग था आज सहज प्राप्य एवं साध्य हो गया है। ऐसी परिस्थिति में 'घराने नष्ट हो रहे हैं' ऐसा विनाप करने से कहीं अधिक उचित यही होगा, कि हम अपनी गायन-वादन शैली का सर्वांगीण परीक्षण एवं नवीन संयोजन करें। प्रत्येक घराने की हर अच्छी बात को ग्रहण करने का प्रयत्न करें और दोषों को छोड़ दें। उसकी मूलमताओं को अपनायें और उसकी कठोर संकुचित श्रुति को विदा करें। उसके गौरव को ग्रहण करें और उसके मिथ्याभिमान का त्याग करें।

मृदंग की उत्पत्ति, विकास और स्वरूप

उत्पत्ति

कुछ विद्वानों के मतानुसार मृदंग भारतीय संगीत का आदि तालवाद्य है, जिसकी उत्पत्ति ब्रह्मा द्वारा हुई। इस सम्बन्ध में अनेक किंवदन्तियाँ प्रचलित हैं। मनुष्य के अति श्रद्धालु स्वभाव का यह एक पहलू है कि जिस वस्तु के रहस्य से वह अनभिज्ञ होता है उसका सम्बन्ध वह किसी न किसी देवी-देवता से जोड़ देता है। इसी प्रकार मृदंग जैसे प्राचीनतम ताल वाद्य का सम्बन्ध भी देवी-देवताओं के साथ जोड़ दिया गया होगा। वैसे भी भारतीय जनता में देवी-देवताओं के प्रति अपूर्व श्रद्धा देखने को मिलती है। उदाहरण के रूप में दो किंवदन्तियाँ यहाँ प्रस्तुत हैं :

“भगवान् शंकर ने जब त्रिपुरासुर नामक राक्षस का वध किया तो आनन्द के अतिरेक में वे नृत्य करने लगे। किन्तु वह नृत्य सय में नहीं था, अतः इससे पृथ्वी डंवाडोल होने लगी। जगत्स्रष्टा ने जब देखा कि पृथ्वी रसातल में जा रही है तो वे भयभीत हुए और प्रलय निवारण हेतु उन्होंने तुरन्त त्रिपुरासुर के शरीरावशेष से मृदंग की रचना करके, विजयी शंकर के साथ ताल देने के लिए उनके पुत्र श्री गणेश को प्रेरणा दी। गणपति जी के मृदंगवादन से प्रभावित होकर शंकर जी ताल में नृत्य करने लगे और इस तरह मृदंग का उद्भव एवं ताल का प्रादुर्भाव होने के कारण पृथ्वी रसातल में जाने से बच गयी।”^१ यह एक कपोल-कल्पित कथा लगती है जो आज के वैज्ञानिक युग में मनुष्य के बौद्धिक तर्क-वितर्क के साथ खरी नहीं उतरती।

पुष्कर वाद्यों के लिये नाट्यशाला में भी एक वृत्त है :

“स्वाति और नारद संगीत वाद्यों के आधिकर्ता हैं। एक बार स्वाति एक सरोवर पर पानी लाने गये। अचानक वर्षा होने लगी। वामुवेग से सरोवर में पानी की बड़ी-बड़ी बूँदों के पड़ने के कारण पद्म की छोटी, बड़ी और मंझली पंखुड़ियों पर वर्षा बिन्दुओं के आघात से विभिन्न ध्वनियाँ उत्पन्न होने लगी। उनकी अभ्यक्त मधुरता को सुनकर आश्चर्यचकित स्वाति ने उन ध्वनियों को अपने मन में धारण कर लिया और आश्रम पर पहुँचते ही विश्वकर्मा को इसी तरह के शब्द उत्पन्न करने के लिए एक वाद्य बनाने का आदेश दिया। फलतः तीन मुखों से युक्त ‘मृत्’ (मिट्टी) से पुष्कर नामक वाद्य की सृष्टि हुई। बाद में उसका पिण्ड लकड़ी या लोहे से बनाया गया। तब से हमारे मृदंगादि चमड़े से मढ़े हुए वाद्यों की सृष्टि हुई।”^२

आगमों में बताया गया है कि मिट्टी से बनाये गये मृदंग की सृष्टि ब्रह्मा ने की है और शिवताडव का साथ देने के लिये ही उसकी उत्पत्ति हुई। प्राचीन पुष्कर आज व्यवहार में नहीं है, पर मृदंग आदिकाल से अब तक अवनद्ध वाद्यों में मुख्य स्थान पाता रहा है।

विकास और स्वरूप

ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाए तो भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में हमें सर्वप्रथम मृदंग के

१. ताल अंक, पृष्ठ ४८, संगीत कार्यालय, हाथरस, यू० पी०

२. संगीत शास्त्र : के० वामुदेव शास्त्री : अवनद्ध वाद्य अध्याय, पृष्ठ २७३

आकार, प्रकार तथा रीली का विशद वर्णन मिलता है जो हमारी कला संस्कृति का मूल ग्रन्थ माना जाता है। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में पुष्कर वाद्यों के रूप में मृदंग, पणव तथा दुर्दर की चर्चा की है और मृदंग को त्रिपुष्कर कहकर उसके तीनों अंगों का विस्तृत विवेचन किया है।^१

मोहनजोदड़ो की खुदाई में सिन्धु घाटी की हजारों वर्ष पुरानी संस्कृति का जो पता चलता है इसमें कुछ मूर्तियाँ ऐसी प्राप्त हुई हैं जिनके हाथ में बाद्य दिखाई देते हैं। एक मूर्ति के गले में लटकता हुआ ढोल जैसा बाद्य है और एक बाद्य आपुनिक मृदंग के पूर्वज जैसा भी प्राप्त होता है। इस विधान का उल्लेख करने हुए स्वामी प्रज्ञानंद जी लिखते हैं कि :—

“In one of the terracotta figures, a kind of drum is to be seen hanging from the neck and two seals, we find a precursor of the modern Mridanga with skins at either ends.”^२

हमारी भारतीय संस्कृति की ज्ञान मण्डि वेदों में संकलित है। वैदिक काल में संगीत अपने चरमोत्कर्ष पर था। सामाजिक एवं धार्मिक उत्सवों में उसका प्रयोग अनिवार्य सम्भा जाता था। स्त्रियों में भी उसका काफी प्रचार था तथा आम जनता में उसके प्रति सम्मान की भावना व्याप्त थी।

वैदिक साहित्य में दुंदुभि, भूमि-दुंदुभि जैसे अथनद वाद्यों का ही उल्लेख उपलब्ध है, किन्तु कहीं भी मृदंग शब्द का प्रयोग नहीं मिलता। इसमें प्रतीत होता है कि वैदिक काल में मृदंग का आविष्कार नहीं हुआ होगा।^३

पौराणिक काल में वीणा, दुंदुभि, दुर्दर, मृदंग, पणव, पुष्कर जैसे वाद्यों का प्रचार था, ऐसा उल्लेख मार्कण्डेय पुराण में मिलता है।

रामायण काल में संगीत का पर्याप्त विकास हो चुका था। रावण स्वयं उच्च कोटि के संगीतज्ञ थे। अतः उनके राज्य में संगीत और संगीतज्ञों का बहुत आदर होता था। जीवन निर्वाह की चिन्ता न होने के कारण मनुष्य अपना अधिक समय संगीत-साधना में देता था।^४

१. (अ) ध्यात्वा सृष्टिं मृदंगानां पुष्करानसृजत् ततः।

पणव ददर्दरं चैव सहितो विश्वकर्मणा ॥६॥

(भरत नाट्य शास्त्र (बड़ोदा प्रकाशन) ३४।६

(३४ वें अध्याय के १ से २४ श्लोक में भी उसका वर्णन मिलता है।)

(ब) सर्वलक्षणसंप्रयुतं सर्वातीचाविमूषितम्।

मृदंगानां समासेन सलणं पणवस्थ च ॥

ददर्दरस्य च ससेपाद्रिधानं वाद्यमेव च।

अनध्याये कदाचित्तु स्वातिर्महीतं दुदिने ॥

भरतः

(भरतकोश, रामकृष्ण राय कवि, पृ० ३७३)

४. A History of Indian Music : Swami Prajnananda Page : 87

५. भारतीय संगीत वाद्य : डा० सालमणि मिश्रा : पृ० ८८

६. (अ) भारतीय संगीत का इतिहास : भगवतशरण शर्मा, पृ० २१-२३

(ब) भारतीय संगीत का इतिहास : उमेश जोशी : पृ० १०५

(स) संगीत का संक्षिप्त इतिहास : श्री कोकड़नी

... रामायण तथा महाभारत काल में वीणा और मृदंग का प्रचार था । तत्कालीन समाज के धार्मिक तथा सामाजिक उत्सवों का जो वर्णन मिलता है उसमें मृदंग तथा मुरज वादन का निर्देश हमें बार-बार मिलता है । इससे ज्ञात होता है कि उन दिनों मृदंग काफी प्रचलित था ।^{१०} अतएव यह निष्कर्ष निकलता है कि वैदिक काल के बाद और रामायण काल से बहुत वर्ष पूर्व, मृदंग का प्रचार हो गया होगा ।

रामायण महाभारत में मृदंग के साथ-साथ मुरज का वर्णन भी मिलता है । संगीत रत्नाकर में आचार्य शाङ्गदेव ने मुरज तथा मर्दल को मृदंग का ही पर्याय बताते हुए कहा है :

निगदन्ति मृदंगं तं मर्दलं मुरजं तथा ।

श्रोतव्यं मृदंगशब्देन मुनिना पुष्करत्रयम् ॥१०२७॥^{११}

भारत मुनि ने भी मुरज को मृदंग का ही पर्याय माना है तथा उसे अवनद्ध वाद्यों में सर्वश्रेष्ठ बताया है । उन्होंने जिस प्रकार मृदंग का त्रिपुष्कर के रूप में वर्णन किया है इससे प्रमाणित होता है कि उन दिनों मृदंग के तीन भाग थे । अर्थात् तीनों भागों को मिलाकर ही मृदंग बाँध समझा जाता था । उन तीन भागों के नाम आंकिक, ऊर्ध्वक तथा आलिंग्य थे ।

यद्यपि कुछ विद्वानों की यह भ्रामक मान्यता है कि आंकिक, ऊर्ध्वक और आलिंग्य तीन पृथक् वाद्य थे, तथापि भारत के नाट्यशास्त्र के आधार पर त्रिपुष्कर के तीन भाग थे, जिन्हें भरतमुनि ने क्रमशः हरीतकी, यवाकृति तथा गोपुच्छ भी कहा है ।^{१२}

हरीतका (यवा) कृतिस्त्वङ्को यवमध्यस्तथोर्ध्वगः ।

आलिङ्ग्यश्चैव गोपुच्छः आकृत्या सम्प्रकीर्तितः ॥१०

दूसरी शताब्दी के अमरावती के भित्ति चित्र में, पाँचवीं सदी के पवासा के शिल्प में, छठवीं तथा सातवीं शताब्दी के भुवनेश्वर के मुक्तेश्वर मंदिर में, छठवीं शताब्दी के बवामी के शिल्प चित्रों में तथा अजन्ता की छब्बीस नम्बर की गुफा में त्रिपुष्कर का अत्यन्त सुस्पष्ट शिल्पचित्र हमें देखने को मिलता है । इस विषय पर प्रकाश डालते हुए स्वामी प्रज्ञानन्द जी लिखते हैं :

"In the rock cut temples of different places of India, carved in different ages, we find two or three drums, engraved by the side of Siva-Nataraja in dancing posture. Those drums are replicas of ancient puskaras. Three drums are also to be seen carved in the Mukteshwar temple of the 6th-7th century A. D. at Bhuvaneshwar and three other in the cave temple of Badami in Bombay of the 6th Century A. D."^{१३}

७. (अ) वाल्मीकि रामायण : सुन्दर कांड, सर्ग ११

तथा

(ब) भारतीय संगीत वाद्य : डा० लालमणि मिश्र, पृ० ८८

८. संगीत रत्नाकर : पं० शारंगदेव : अनुवाद पं० एस० सुब्रह्मण्यम शास्त्री : वाचाध्यायः
श्लोक १०२७

९. भारतीय संगीत वाद्य : डा० लालमणि मिश्र : पृ० ८६

१०. भरत नाट्य शास्त्र : ३४वीं अध्याय : श्लोक : २५३

११. A Historical study of Indian Music : Swami Prajnananda pages 76-77

त्रिपुष्कर के तीन भागों में से दो खड़े होते थे जिन्हें ऊर्ध्वक और आलिंग्य कहा जाता था और लेटे हुए भाग को आकिक कहा जाता था जो अंग में रसकर बजाया जाता था। सातवीं सदी के बाद शनैः शनैः त्रिपुष्कर की इस आकृति में परिवर्तन होता गया और १२वीं शताब्दी तक, अर्थात् शारंगदेव के समय तक यह पूरी तरह परिवर्तित हो गया। उससे ऊर्ध्वक और आलिंग्य हिस्से हट गये और आकिक जो कि अंग में रस कर बजाया जाता था वही भाग बच गया जो आगे चल कर मृदंग या मुरज के नाम से सर्वप्रचलित हुआ। अतः आजकल हम जिस वाद्य को उत्तर भारत में मृदंग या पखावज के तथा दक्षिण भारत में मृदंगम् के नाम से सम्बोधित करते हैं वह भरतकालीन मृदंग का केवल एक भाग ही है।^{१२}

ऐसा अनुमान है कि भरत से लेकर शाङ्गदेव के समय तक जो जाति और प्रबन्ध गायन किसी न किसी रूप में प्रचलित था उसमें मृदंग के ही रूपों का प्रयोग होता होगा। आगे चलकर मध्य युग में प्रबन्ध गायकी तथा ध्रुपद गायन के साथ भी यह प्रयोग प्रचलित रहा होगा। बाद में भरतकालीन मृदंग काननम् से अल्प परिवर्तन के साथ पखावज में परिणत हुआ होगा। अतः यह निःशंक है कि प्राचीन एवं मध्यकालीन संगीत पद्धति का प्रमुख तालवाद्य मृदंग ही था।

भारत के आधुनिक तालवाद्यों की उत्पत्ति तथा विकास में भी हमें भरतकालीन त्रिपुष्कर के तीनो हिस्सों का प्रमुख देखने को मिलता है। जैसे डोलक, पखावज, सोन आदि के विकास में आकिक का महत्व दिखाई देता है तो तबले-बार्से पर ऊर्ध्वक और आलिंग्य का प्रभाव। आधुनिक तबले-बार्से का आविष्कार एवं परिष्कार इन प्राचीन त्रिपुष्कर के खड़े भागों पर आधारित हो यह भी समर्थित हो सकता है।

मृदंग का नामकरण

संस्कृत भाषा का शब्द मृदंग दो शब्दों की संधि से बना है—मृ+अंग। मृत् अर्थात् मिट्टी और अंग शब्द के दो अर्थ निकलते हैं। (१) शरीर (२) अंग अथवा भाग। अतः मृदंग शब्द के दो अर्थ निकाले जा सकते हैं :

(१) ऐसा वाद्य जिसका शरीर अथवा अंग मिट्टी का बना हो और

(२) ऐसा वाद्य जिसके शरीर का अंग मिट्टी का बना हो।

कुछ विद्वान् अंग का अर्थ शरीर निकालते हैं और मृदंग का अर्थ 'मिट्टी के अंग' वाला वाद्य' ऐसा मानते हैं। किन्तु अंग शब्द का अर्थ हिस्सा भी निकलता है अतः यहाँ पर प्रश्न उद्भवित हो सकता है कि यदि पूर्ण कलेवर का रूप ही बनाना होता तो अंगी शब्द का प्रयोग क्यों न किया गया होता? क्योंकि अंग से ज्यादा अंगी शब्द पूर्ण कलेवर के रूप को अधिक स्पष्ट करता है। अतएव सम्भव है कि प्राचीन काल में मृदंग के बाहर का कलेवर भले ही मिट्टी का बनता हो किन्तु उसके आधार पर उसका नाम मृदंग न भी पड़ा हो। वैसे मृदंग मिट्टी का ही नहीं, पुरातन समय से बीजवृक्ष की लकड़ी का भी बनता आया है। पं० सोमेश्वर वृत्त भरतकोशः के श्लोक ५०४ से इस कथन की पुष्टि हो जाती है।

अतएव जिसके शरीर का एक अंग अथवा हिस्सा मिट्टी का हो वह मृदंग है, ऐसा अर्थ निकालना मुझे असंगत नहीं लगता। अब प्रश्न यह उठता है कि मृदंग का कोन-सा अंग मिट्टी का है?

प्राचीन काल से हमारे भारतीय तालवाद्यों पर स्वर की उत्पत्ति अर्थात् चमड़े पर स्वर का निर्माण महत्वपूर्ण बात समझी जाती थी। यद्यपि पार्श्वोत्पत्ति संगीत में "हार्मोनिक नोट्स" का अत्यधिक महत्व है तथापि वहाँ के किसी भी अवतल वाद्य पर स्वर की उत्पत्ति नहीं होती। किन्तु हमारे यहाँ के अवतल वाद्यों पर स्वर मिलाने का चलन रहा है। भरतमुनि ने 'नाट्य-शास्त्र' में अवतल वाद्यों पर स्वर की उत्पत्ति के लिये मिट्टी के लेप (स्याही) की विस्तृत चर्चा की है। नदी किनारे की श्यामा मिट्टी से किस प्रकार लेप तैयार किया जाता था इस विषय का विशद वर्णन उन्होंने नाट्यशास्त्र में किया है। इससे यह पुष्ट होता है कि भरतमुनि के पूर्व भी वहाँ मृदंग की स्वर में मिलाया जाता होगा। त्रिपुष्कर के तीनों मुखों पर स्वर निर्माण की चर्चा भरतमुनि ने की है।

उन दिनों यद्यपि विज्ञान का आज जैसा प्रचार नहीं था, किन्तु हमारे प्राचीन श्रुति-मुनियों तथा संगीतज्ञों ने क्रियात्मक रूप से देख लिया होगा कि मिट्टी के लेप से चमड़े पर स्वर की उत्पत्ति हो सकती है। तालवाद्य पर स्वर की उत्पत्ति संसार की भारत की ही देन है। स्वरनिर्मिति की इस बात को प्राचीन काल से इतना महत्वपूर्ण समझा गया होगा कि वह लेप जो कि उन दिनों श्यामा मिट्टी का हुआ करता था और जो इस तालवाद्य का एक महत्वपूर्ण अंश था—इसके ऊपर से इस वाद्य का नाम ही मृदंग पड़ गया हो, वह संभवित लगता है। अतः मृदंग नाम मिट्टी के अंग वाले वाद्य से ही नहीं बल्कि जिसके पूर्ण फलेवर का एक अंश, अर्थात् जिसकी स्याही श्यामा मिट्टी के लेप से बनायी जाती थी, जिसके कारण स्वर का निर्माण संभवित हो सका हो, उस लेप के ऊपर मृदंग नाम पड़ा हो ऐसा मेरा अनुमान है। यद्यपि आज तो उस लेप में काफी सुधार हो चुका है तथा मिट्टी का अंश ही उससे मिट चुका है।

मृदंग तथा पखावज में अन्तर

9698
22-5-87

हम देख चुके हैं कि प्राचीन एवं मध्यकालीन संगीत का प्रमुख तालवाद्य मृदंग था। मध्यकालीन द्रुपद गायन शैली में मृदंग का ही प्राधान्य सर्व-समत था। किन्तु मृदंग के स्थान पर पखावज शब्द का प्रयोग मध्ययुग से आरंभ हुआ, जो मुगलकाल के बाद देखने को मिलता है। पन्द्रहवीं शताब्दी पर्यन्त किसी भी पुस्तक में पखावज शब्द का उल्लेख नहीं मिलता। पिछली कुछ सदियों में *ताल वाद्य के इतिहास के प्रति जो उदासीनता रही जिसके फलस्वरूप हमारा प्राचीनकालीन मृदंग, पखावज (पखवाज) कैसे बन गया इसका कोई ग्रन्थाधार हमें प्राप्त नहीं होता। केवल अनुमान किया जाता है कि मध्ययुग में द्रुपद-धमार गायकी की संगत के लिये भरतकालीन मृदंग की आकृति एवं आवाज में कुछ परिवर्तन हुआ होगा जिसके फलस्वरूप वह पखावज कहलाने लगा होगा। यह परिवर्तन द्रुपद-धमार गायकी के अनुरूप, संगत की क्रियात्मक दृष्टि को लक्ष्य में रख कर माग्भीर्य एवं रसोत्पत्ति के हेतु हुआ होगा। वैसे देखा जाए तो पखावज भरतकालीन मृदंग का परिष्कृत रूप ही है। भाषा की दृष्टि से मृदंग शास्त्रीय शब्द है और पखावज लोक-व्यवहार का प्रयुक्त रूप।*

मध्ययुग में, उत्तर भारत में मृदंग का क्रियात्मक नाम पखावज प्रसिद्ध हो चुका था। मृदंग के उस परिष्कृत रूप में अधिक अन्तर न होने के कारण कभी वह मृदंग के नाम से तो कभी वह पखावज के नाम से सम्बोधित किया जाता था। अकबरयुगीन फलाकारों तथा वाद्यों का वर्णन करते हुए आचार्य गृहस्पति ने भी पखावज का उल्लेख 'संगीत चिन्तामणि' में किया

है।^{१३} मध्यकालीन अष्टादश्या काव्य-रचनाओं तथा भक्त कवि गुरदास के पदों में हमें मृदंग एवं पखावज दोनों शब्दों के प्रयोग देखने को मिलते हैं। भक्त कवि गुरदास जो जहाँ एक ओर कहते हैं :

“अतीत अनागत संगीत बिच तान मियाई।

सुर तानइरु नृत्य ध्याइ, पुनि मृदंग बजाई ॥”^{१४}

वहाँ दूसरी ओर यह भी कहते हैं :

“बाजत ताल, पछावज, झालरि, गुन गावत ज्यो हरपत।

नाचति नदी सुलय गत उमगन, मूर मुपन गुर बरपत ॥”^{१५}

होरी के कुछ पदों में भी गुरदास जी ने मृदंग और पखावज दोनों शब्दों का प्रयोग किया है :

(१) ताल मृदंग, उपंग, चंग, बीना, डक बाजे।

तथा

(२) बाजत ताल पखावज आवज बोलक बीना झंझ।

मध्यकालीन शास्त्रकार पं० अहोबल ने ‘संगीत पारिजात’ में मर्दस को ही मृदंग कहा है, जिसका वर्णन पखावज से मिलता-जुलता है।

स्वाभाविक रूप से यहाँ पर यह प्रश्न उत्पन्न है कि मृदंग और पखावज में क्या अन्तर है ? क्या ये दोनों एक वाद्य के दो नाम हैं ?

“भारतीय संगीत कोश” के प्रणेता श्री विमलाकान्त राय चौधरी पखावज की परिभाषा देते हुए कहते हैं कि :

“पखावज फारसी शब्द ‘पख आवज’ से बना है। पख आवज का अर्थ है जिसमें मन्द ध्वनि निकलती हो। आजकल मृदंग के साथ पखावज का आकृतिगत पार्यव्य है। पखावज को भी मृदंग कहा जाता है।”^{१६}

साधारणतः विद्वानों में यह मत प्रचलित है कि मिट्टी के अंग वाला वाद्य मृदंग है और लकड़ी के अंग वाला पखावज। पं० रामकृष्णराय कवि कृति ‘भरतकोश’ में श्री सोमेश्वर का श्लोक संख्या ५०४ है जो मृदंग की रचना बीजवृक्ष की लकड़ी से बताता है :

यद्यपि मृदंग शब्द का अर्थ यही माना जाता है कि जिसका अंग मिट्टी का हो तथापि उसकी रचना में लकड़ी का प्रयोग होता था इस तथ्य का प्रमाण सोमेश्वर के एक श्लोक से प्रतिपादित होता है। अतः यह धारणा उचित नहीं लगती कि मिट्टी के अंग वाला वाद्य मृदंग है और लकड़ी के अंग वाला वाद्य, पखावज।

१३. संगीत चिन्तामणि : आचार्य बृहस्पति : पृ० ३२८

१४. बृहद् मूरसागर : दशम स्कंध, पद १०६६ : पृ० ४८७

१५. वही : पद १०४४, पृ० ४८० : भक्त कवि गुरदास

१६. भारतीय संगीत कोश : पं० विमलाकान्त राय चौधरी : हिन्दी अनुवाद : मदनमाल व्यास : पृ० १२८

कुछ विद्वानों ने मृदंग तथा पखावज को एक ही वाद्य के दो नाम माने हैं। जबकि कुछ लोगों के मतानुसार पखावज आकृति में बड़ा होता है और मृदंग छोटा।

मुगल युग में आम जनता के बोलचाल का हिन्दी शब्द पखावज अथवा पखवाज मृदंग के स्थान पर प्रयुक्त होने लगा होगा। वैसे मृदंग शब्द का पखावज शब्द में रूपान्तर उसके क्रियात्मक रूप पर विशेष आधारित है।

पखवाज का अर्थ है पख याने पखुवा—बाँह का वह भाग जो बगल में पड़ता है और वाज अर्थात् बजाना। अतः पूरे बाहु से जो बजाया जाता हो वह पखवाज है। कुछ अन्य लोगों के मतानुसार पखवाज शब्द पक्षवाद्य से बना है। पक्ष के दो शाब्दिक अर्थ हैं—(१) भुजाएँ (२) वस्तु के दो छोर। वाद्य के दोनों मुँहों पर दोनों भुजाओं के सहयोग से जो बजाया जाता हो वह पक्षवाद्य है। तरपश्चात् बोलचाल की भाषा में पक्ष का पख और वाद्य का वाज हो गया होगा और इस प्रकार पखवाज शब्द प्रचलित हो गया होगा। गुजरात-महाराष्ट्र तथा बंगाल में आज भी पखावज को पखवाज कहते हैं।

‘आतोद्य’ नाम का एक शब्द संस्कृत में मिलता है जिसका अर्थ है “that which is struck.” अर्थात् जो घर्षण से बजाया जाए। ‘आतोद्य’ का अपभ्रंश शब्द ‘आवज’ है, जिसका उल्लेख हमें प्राचीन ग्रन्थों में मिलता है। पख याने बाहु और आवज याने वाद्य अर्थात् पखावज।

पक्ष + आवज से पखावज और पक्षवाद्य से पखवाज शब्द बना है। दोनों का अर्थ एक ही है और दोनों शब्द आजकल व्यवहार में प्रयुक्त होते दिखाई देते हैं। ऐसा अनुमान है कि ध्रुपद गायन शैली के प्रारम्भिक काल से ही लोगों ने मृदंग के परिष्कृत रूप को उसके क्रियात्मक प्रयोग के अनुसार पक्षवाद्य कहना प्रारम्भ किया होगा। बाद में वह पखावज या पखवाज बन गया होगा।

श्री श्री० चैतन्य देव अपनी पुस्तक में लिखते हैं :

“The instrument (Pakhavaj) is also known as the Mridanga, some making a distinction; the Mridanga as ‘having a body of burnt clay and the Pakhavaj of wood. The word is said to correspond to and derivable from Paksha-Vadya, Paksha : Sides and Vadya : instrument. Another opinion is that it is from Paksha; side and Avaz-Sound and the name seems to have entered into Hindi in 15th Century. The modern instrument Pakhavaj is slightly longer than the Mridanga and more symmetrical. It is an ankya drum.” १०

आज उत्तर भारतीय संगीत परम्परा में मृदंग और पखावज जैसे दो पृथक् वाद्य नहीं रह गये हैं। भरतकालीन मृदंग की ध्वनि एवं आकार से परिष्कृत—सुसंस्कृत रूप जो मध्य युग के बाद पखावज कहलायी है, वही आज मृदंग शब्द का पर्याय बन गया है। अतः जिस वाद्य को हम आज पखावज कहते हैं, वह भरत-कालीन मृदंग का ही परिष्कृत रूप है। प्राचीन काल से मृदंग शब्द की प्रतिष्ठा इतनी सुदृढ़ रही है कि इस शब्द के संस्कार को छोड़ने की असमर्थता के कारण हम आज भी पखावज को ही मृदंग कहते चले आ रहे हैं।

वैसे उत्तर भारत के मृदंग तथा दक्षिण भारत के मृदंगम् के आकार, ध्वनि, वादन शैली आदि सभी बातों में काफी अन्तर सुस्पष्ट होता है। उत्तर भारतीय मृदंग का आकार मृदंगम् से बड़ा है तथा उसका नाद मृदंगम् की अपेक्षा अधिक भूजयुक्त और गंभीर है। मृदंगम् का चमड़ा भी मृदंग से मुलायम होता है। उत्तर भारतीय मृदंग में जिस प्रकार खोरदार पाप लगायी जाती है दक्षिण के मृदंगम् में नहीं देयने को मिलती। इसका मुख्य कारण यह है कि ऐसी खोरदार पाप वहाँ की कृति के लिये अनावश्यक है। ध्रुपद में जो शक्ति, गहनता, गांभीर्य एवं ओज है वह दक्षिण की कृति में नहीं है। अतः वहाँ का मृदंगम्, मृदंग की अपेक्षा मुलायम तथा मृदु है। हो सकता है कि भरतकालीन मृदंग का प्रागैतिहासिक रूप दक्षिण के 'मृदंगम्' में ही सुरक्षित रहा हो। यह सिद्ध हो चुका है कि आचार्य शाङ्गदेव के समय तक सम्पूर्ण देश में एक ही संगीत प्रणाली थी।^{१८} १३ वीं शताब्दी के बाद उत्तर भारत के संगीत पर यवन संगीत और संस्कृति का प्रभाव पटना प्रारम्भ हुआ। किन्तु दक्षिण भारत उसमें अप्रभावित रहा। अतः बहुत से विद्वानों को यह मान्यता है कि आज भी दक्षिण की गीत परम्परा अधुना रूप से प्राचीन काल का प्रतिनिधित्व करती हुई चली आ रही है। अतएव वहाँ का मृदंगम् जो कि हमारे मृदंग से ध्वनि, आकृति तथा रीति में भिन्न है, भरतकालीन मृदंग का मन्चा स्वरूप है।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि मृदंग, पखावज एवं मृदंगम् का भरतमुनि के मृदंग तथा शाङ्गदेव के मर्दल के साथ परम्परागत सम्बन्ध है। पुरातन काल से सनातन ज्ञान भंडार से सुशोभित लयकारी की सूक्ष्म गतिविधियों का विपुल भंडार इस बाद्य में आज भी सुरक्षित है, जो हमारे अंतर मन को मुग्ध एवं मस्तिष्क को चमत्कृत करने की क्षमता रखता है।

मध्य युग में पखावज की वादन शैली का विकास

मृदंग अति प्राचीन ताल बाद्य है, किन्तु आधुनिक युग में पखावज की जिन वादन शैली से हम परिचित हैं उसका इतिहास बहुत पुराना नहीं है। मध्य युग में ध्रुपद के साथ पखावज का भी प्रचार एवं प्रसार सम्भवतः मार्गसिंह तोमर के समय से हुआ। मध्यकालीन ध्रुपद-धमार गायन शैली पखावज के विकास का मुख्य कारण है। यद्यपि पखावज की आधुनिक वादन शैली तथा घरानों का विकास १८वीं शताब्दी के पश्चात् ही हुआ दिखाई देता है तथापि पखावज का प्रचलन मध्य काल के प्रथम चरण से ही व्यापक था। ध्रुपद, धमार जैसी धीरे गंभीर गायकी के साथ पखावज जैसे गंभीर और भूजयुक्त ताल बाद्य को संगत ही उपयुक्त थी। संगीत सम्राट् तानसेन जैसे कलावंत और स्वामी हरिदास जैसे सन्त गायक ध्रुपद ही गाते थे और उनके साथ पखावज पर ही संमति की जाती थी।

'आनन्द भेरि मृदंग मिलि गायन गाने घमार।'^{१९}

उन दिनों बीणा, रवाव जैसे तंतुवाद्यों के साथ पखावज की संगत ही होती थी। परन्तु मृदंग पर किस प्रकार के बोल या नन्दिश बजते थे इसका कोई उल्लेख हमें कहीं प्राप्त नहीं होता। इसका यह अर्थ नहीं है कि उन दिनों मृदंग पर ताल परणों के बोल विद्यमान थे ही नहीं। वह तो परम्परागत चले आ रहे हैं बल्कि मृदंग का आधुनिक बोल साहित्य हमारे

१८. भरत का संगीत सिद्धांत : बृहस्पति जी : पृ० ३०३.

१९. कीर्तन संग्रह : भाग २ : पृ० १६४.

प्राचीन तथा मध्यकालीन बन्दिशों पर ही आधारित है, ऐसा निस्संकोच माना जा सकता है।

हमारे गुणी वादकों ने अपनी आजीवन तपश्चर्या के द्वारा इसे अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँचा दिया था और इसे अत्यन्त सम्माननीय स्थान दिलाया था। तब से लेकर आज तक अनेक वादकों की परम्परा चली आ रही है, जो विभिन्न घरानों के रूप में सारे देश में सुप्रसिद्ध हैं।

मृदग की कला, धर्माश्रय एवं राजाश्रय में सदैव विकसित होती रही। धर्म के सन्दर्भ में भारत के गाँव और शहरों के मन्दिरों में कीर्तन भजन के साथ पखावज का प्रचार होता रहा। वैष्णव सम्प्रदाय के महाराजों, महाराष्ट्र के गुरु परिवारों एवं विविध मन्दिरों के सेवकों ने पखावज की कला को सदैव सीखा और सम्भाला है। आज भी ढूँढ़ने पर कोई न कोई उच्चकोटि का पखावज वादक, किसी न किसी मन्दिर में देव सेवा करता हुआ मिल ही जायेगा।

गत सदी में मृदग के कुछ उत्कृष्ट कलाकारों को राज दरबारों में दरबारी कलाकार के रूप में भी आश्रय मिला था। ऐसे कलाकारों ने राजे रजबादों में रह कर कला की साधना और प्रचार किया तथा शिष्यों को विद्यादान किया।

पिछली दो सदियों में भारत में पखावज वादन के क्षेत्र में ऐसे धुरन्धर कलारत्न पैदा हुए हैं जिन्होंने अपनी दीर्घ साधना तथा अप्रतिम कौशल के द्वारा इस क्षेत्र में क्रान्ति का सर्जन किया है। लाला भवानी सिंह, जुदऊसिंह, बाबू जीबसिंह, नाना पानसे इत्यादि प्रतिभाशाली कलाकारों ने अपने वादन में अभिनव दृष्टि और विशिष्ट कलासृष्टि का निर्माण किया है, जिनके फलस्वरूप मृदग के विविध घराने अस्तित्व में आये हैं।

यद्यपि आज तबले के बहुश्रुत विकास ने पखावज की परम्परा को भारी क्षति पहुँचायी है तथापि मृदग की प्राचीन परम्परा का जो आभास हमें कहीं-कहीं किसी कलाकार के हाथ में आज भी देखने को मिला है वह उन कला स्वामी प्रवर्तकों तथा उनके वंशज या शिष्य परम्परा का ही योगदान है जिन्होंने इसे सीखा, सम्भाला और समृद्ध किया है।

पखावज के घराने एवं परम्परायें

न पुष्करविहीनं हि नाट्यं नृत्तं विराजते ।

तत्रैव हि श्रुतो सोमे तन्मुखं प्रतिपद्यते ॥—शान्त्यः^१

पुष्कर वाद्यो को महिमा का गुणगान भरतमुनि, नान्यदेव, शाङ्गदेव जैसे अनेक प्राचीन सर्जको ने अपनी रचनाओं में गाया है। मृदंग का महत्व भी प्राचीन काल से बना आ रहा है। भारतीय तालवाद्यो में उसका प्रमुख स्वीकृत है। हमारा आधुनिक पखावज भरतकालीन पुष्कर वाद्य का परिमार्जित रूप है अतः चिछने ढाई हजार से भी अधिक वर्षों से उसकी परम्परा अधुण चलती आ रही है।

(स्वभावतः) इससे यह धारणा उद्भवित हो सकती है कि प्राचीन काल से भारतीय संगीत में जित-जित शास्त्रीय गायन शैलियों का समय-समय पर प्रचलन हुआ होगा, उन सब के साथ ताल संगति के लिये मृदंग का ही प्रयोग होता आया होगा।

भरत के काल से १५वीं शती पर्यन्त ध्रुवागान, जाति गान तथा प्रयन्थ गान जैसी विविध गायन शैलियाँ भारतीय सभोत का प्रतिनिधित्व करती रही। अनुमान है कि उन सबके साथ ताल संगति के लिये मृदंग का ही प्रयोग होता रहा होगा तथा आगे चलता रहा होगा। यद्यपि ध्रुवा गान अथवा जाति गायन के साथ मृदंग की संगति होती थी या नहीं, ओर होती थी तो किस प्रकार होती थी, उसकी प्रमाणित जानकारी हमारे पास उपलब्ध नहीं है, तथापि ध्रुपद-धमार गायकी के साथ पखावज की संगति ओर उसकी वादन शैली का ज्ञान, हमारे पास आज भी, लिखित रूप से न सही, क्रियात्मक रूप से तो संचित है।

भारतीय सभोत में पखावज के घराने ओर उनके वादको का क्रमबद्ध इतिहास हमें अठारहवीं शती से ही प्राप्त हो सका है। उसके पूर्व भी अनेक उच्चकोटि के गुणी मृदंगवादक हो गये हैं जिनके नामो का उल्लेख हमें समय-समय पर विविध पुस्तको में मिल जाता है। 'आइने-ए-अकबरी' में अकबर युग के कलाकारों का विवरण है, किन्तु उसमें किसी मृदंग वादक का कोई उल्लेख नहीं है। इस क्षेत्र में वाजिदअलीशाह के युग में लिखी गयी हकीम मोहम्मद करम इमाम की पुस्तक 'मजदतुल्ले मूसिकी' मुगल युग के बाद के कलाकारों का प्रमाणित परिचय देनेवाली महत्वपूर्ण एवं आधारभूत पुस्तक है। इस पुस्तक के उपरान्त फकीरुल्लाह की 'राग दर्पण' पुस्तक में भी कुछ पखावज वादको का उल्लेख मिलता है। राग दर्पण के दसवें अध्याय में फकीरुल्लाह ने एक अठायु पखावजी भगवानदास की चर्चा की है, जिन्हें तानसेन की संगति करने का अवसर मिला था। इसका उद्धरण आचार्य बृहस्पति जी ने 'शुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार' पुस्तक के पृष्ठ २१३ पर दिया है। इससे इस तथ्य को आधार मिल जाता है कि तानसेन के समकालीन पखावजी का नाम भगवानदास था। वैसे भी तानसेन, बैद्य आदि कलाकार ध्रुपद गाते थे। अतः उनके साथ संगति करनेवाले पखावजी का होना

स्वाभाविक है। एम० एस० म्यूजिक कालेज, बड़ौदा के प्राध्यापक श्री भरतजी व्यास, तानसेन के समकालीन एवं संगतकार भगवानदास पखावजी को अपने समय के श्रेष्ठ कलाकार बताते हुए उनकी मृदंग परम्परा के इतिहास को जावली घराने के नाम से संघोधित करते हैं, जिसकी विस्तृत चर्चा अगले अध्याय में की जाएगी।

अपपत अयवा अणपति नामक एक पखावजी को भी तानसेन के समकालीन एवं अकबर-युगीन उत्तम कलाकार के रूप में बताया गया है। राजा मानसिंह के दरबार में श्री विजय अंगम नामक एक पखावजी थे, ऐसा उल्लेख मिलता है। मोहम्मद करम इमाम ने 'मअदन उल मुसिकी' में सुधोर सेन, हयात, किरपा आदि पखावज वादकों के नाम गिनाये हैं, जिनमें सुप्रसिद्ध पखावजी किरपा 'मृदंगराय' की उपाधि से विभूषित थे।^२ फकीरल्लाह ने भी 'राग दर्पण' में किरोज दाढी तथा किरपा पखावजी की चर्चा की है।^३ आचार्य बृहस्पति लिखते हैं : "शुगहाल खाँ को 'गुणसमन्दर खाँ' तथा किरपा को 'मृदंगराय' की उपाधि औरंगजेब ने दी थी।"^४ इनके उपरान्त घासीराम पखावजी, लाला भवानीदीन तथा हुसेन खाँ पखावजियों का उल्लेख भी मिलता है।

भारतीय संगीत के कुछ विद्वान्, संगीत शास्त्री एवं संगीतज्ञ अकबर-युगीन भगवान दास पखावजी को पखावज की आधुनिक सभी परम्पराओं के आदि पुरुष मानते हैं।

ऐसा अनुमान है कि भगवानदास की परम्परा उनके प्रशिष्य कृपालराय से फैली है, जो अपने युग के अद्वितीय कलाकार थे। कुछ विद्वानों का मत है कि कृपालराय भगवानदास के शिष्य अयवा वंशज थे। किन्तु मेरी धारणानुसार कृपालराय भगवानदास ही के शिष्य नहीं अपितु प्रशिष्य अयवा वंशज होंगे क्योंकि अकबर-युगीन (सन् १५५६ ई० से सन् १६०५ ई०) तथा औरंगजेब (सन् १६२६ से सन् १७०७) के काल में हुए कृपालरायजी, के बीच काफी लम्बा फासला दिखाई देता है। कृपालरायजी की वंश परम्परा में पहाड़ सिंह हुए थे जो जोधपुर दरबार के कलाकार रहे। उनके पुत्र जीहार् सिंह भी उत्कृष्ट पखावजी हुये। कृपालरायजी के प्रमुख शिष्यों में घासीराम पखावजी तथा लाला भगवानदीन थे, ऐसा बहुत से विद्वानों का मतव्य है। वे दोनों अपने युग के अप्रतिम कलाकार हुये। घासीराम जी का जीवन मुख्यतः दिल्ली में ही बीता, जबकि लाला भवानीदीन अपनी अद्वितीय कला एवं विद्या के बल पर सम्पूर्ण देश में सुविख्यात हुए।

आधुनिक संगीत शास्त्रियों एवं पखावजियों के मतानुसार भगवानदासजी की परम्परा के लाला भवानीदीन पखावज की सभी मुख्य परम्पराओं एवं घरानों के सूत्रधार माने जाते हैं। उनका समय सन् १७०० ई० के पश्चात् का माना जाता है। वे बादशाह मोहम्मदशाह रंगिले (सन् १७१६ से १७४८ ई० तक) के दरबार के प्रमुख कलाकार थे। इस बात का उल्लेख हकीम करम इमाम ने 'मअदन उल मुसिकी' में किया है।

मृदंग सम्राट् कुदरुसिंह लाला भवानीदीन के श्रेष्ठतम शिष्य हुये। कुदरुसिंह जी के

२. भारतीय संगीत का इतिहास : भगवतशरण शर्मा, पृष्ठ १११।

३. शुमरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार : सुलोचना तथा बृहस्पतिजी : पृष्ठ २१३।

४. सुखलमान और भारतीय संगीत : बृहस्पति, पृष्ठ ८६।

तथा

संगीत चिन्तामणि : बृहस्पति, पृष्ठ ३३१।

उपरान्त पंजाब निवासी ताड़ खाँ डेरदार, हद्दूखा लाहौरवाले तथा मियाँ कादिर बरग प्रथम (मियाँ फकीर बरग के पितामह) आदि उनके शिष्य थे। इनके इन मुगलमान शिष्यों से ही पंजाब में पखावज की परम्परा फैली। कुछ लोग नाना पानसे के गुरु बाबू जोधसिंहजी को भी लाला भवानीदीन का ही शिष्य बताते हैं।

इस प्रकार पखावज के सभी मुख्य घराने एवं परम्पराओं के मूल में लाला भवानीदीन का ही सम्बन्ध जुड़ा है। यद्यपि हमारे पास इस विषय का कोई निश्चित प्रमाण उपलब्ध नहीं है तथापि वयोवृद्ध विद्वानों एवं सशोधक वृत्ति के कुछ पद्यावजियों की परम्परागत मौखिक बातों पर विश्वास करना ही एकमात्र विकल्प रह जाता है। लाला भवानीदीन के नाम के विषय में भी अनेक भ्रान्तियाँ फैली हैं। कुदर्रसिंहजी की परम्परा वाले उन्हें भवानीदीन, पंजाब की परम्परा वाले भवानीदास तथा नाना पानसे की परम्परा वाले उन्हें भवानीगिह कहते हैं। किन्तु ये तीनों नाम एक ही व्यक्ति के हैं, इस बात पर सभी विद्वानों में मतैक्य है।

जगपतजी, भगवानदासजी, कृपानारायजी, चासीरामजी, हयात, मुधीर सेन, क़िरोड ढाडी, छुराल खाँ, हुसेन खाँ, चेताराम, तथा लाला भवानीदीन के उपरान्त अंतिम दो सदियों के सुप्रसिद्ध पखावजियों में हमें अनेक नाम मिलते हैं जिनमें महम्मद खाँ पखावजी, उ० सनामत हुसेन खाँ, नबी बरग पखावजी, 'काश्मीर मृदंगराज' की उपाधि से विभूषित कर्पाई (मृत्यु सन् १८६५), अमानुस्ला पखावजी (मृत्यु सन् १८१५), सन्ने हुमेन डोलकिया, लाला केवलकिसन तथा लाला हरकिसन महाराज, राज के वैष्णव सम्प्रदाय के त्रिविध पखावज कलाकार, जयपुर परम्परा, नाथद्वारा मेवाड़ की वैष्णव परम्परा, जोधपुर दरबार के पहाड़ मिह तथा उनके पुत्र जोहार सिंह, बाजिदअली शाह के युग के कुदर्रसिंह तथा उनकी विशाल शिष्य परम्परा, बाबू जोधसिंह तथा उनके शिष्य, नाना पानसे का विशाल शिष्य समुदाय, पंजाब के छाबड़ा डेरदार, हद्दूखा पखावजी, मियाँ कादिर बरग (प्रथम), नासिर खाँ, मियाँ फकीरबरग तथा उनके पुत्र मियाँ कादिर बरग (द्वितीय) गुजरात, सौराष्ट्र के पं० आदित्यराम जी, जयपुर गुणीजन खाने के पखावजी गण, रामगढ़ दरबार के कलावृन्द, रामपुर दरबार के कलाकार, बड़ीदा दरबार (गुजरात) के 'कलावन्तो नुं कारखानु' के कलाकार, राज के पं० मक्सनलाल जी आदि हजारों वादकों के नाम हमें 'ममदन उल मूसिकी', 'राग दर्पण' तथा आधुनिक युग की विद्वान् लेखकों की पुस्तकों में तथा विविध राज्यों के राज दरबारों के ऐतिहासिक पोथीखाने तथा सूचियों से प्राप्त होते हैं। किन्तु केवल नामोल्लेख मात्र से समाधान नहीं हो सकता। यहाँ पर विविध घरानों की सविस्तृत चर्चा अनिवार्य है जो उनकी उत्पत्ति तथा विकास पर प्रकाश डाल सके।

ऐसी धारणा व्याप्त है कि १३वीं शती में अलाउद्दीन खिलजी के दरबार में देवगिरि से गोपाल नायक नामक विद्वान् कलाकार पकड़ लाये गये थे। देवगिरि को जीतने के पश्चात् बादशाह अलाउद्दीन का अफसर मलिक काफूर दिल्ली वापस लौटा तो अपने साथ ऐश्वर्य के साथ-साथ वहाँ के कलाकारों को भी ले आया था। उन दिनों जाति गायन धोली की प्रथा समाप्त हो चुकी थी और प्रबन्ध गायकी, अर्थात् ध्रुपद गायकी का प्रचार आरंभ हो गया था। कुछ विद्वानों की ऐसी मान्यता है कि नायक गोपाल के साथ उनका पखावज वादक भी दिल्ली आया था, जो स्वयं उच्चकोटि का कलाकार था, परन्तु उसके नाम, परम्परा एवं शिष्यों के विषय में कुछ भी जानकारी नहीं मिलती।

मृदंग अति प्राचीन तालवाद्य है, किन्तु ध्रुपद गायकी के साथ पखावज के रूप में मृदंग

का परिष्कार सम्भवतः राजा मानसिंह तोमर ने किया। तत्पश्चात् की दो सदियों के पखावज वादकों का क्रमिक इतिहास हमें प्राप्त नहीं होता। जो कुछ यहाँ पर मैंने लिखने का प्रयत्न किया है वह अनेक वयोवृद्ध संगीतज्ञों के कथन तथा कुछ पुस्तकों के उल्लेखों पर अवलम्बित है।

वैसे देखा जाय तो पखावज और तबला के इतिहास में, १८वीं शती के प्रारम्भ से २० वीं शती के मध्यकाल तक का करीब ढाई सौ साल का काल ही अत्यन्त महत्वपूर्ण है। पखावज के जिस बाज और घरानों से हम आज सुपरिचित हैं उन सभी घरानों और शैलियों का प्रारम्भ, विकास और चरमोत्कर्ष उसी काल में हुआ है। यद्यपि १८वीं शती के पूर्व भी देश में पखावज की परम्परा तो सर्वत्र व्याप्त थी ही। हो सकता है कि स्वामी हरिदास के शिष्यों में कोई उच्च-कोटि के पखावज वादक भी हुए हों, क्योंकि छ्रुपद गायकी और पखावज के बीच सदैव से घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है।

हमें अकबरकाल के दो उच्चकोटि के पखावज वादकों के नाम मिलते हैं—एक जगपत पखावजी और दूसरे लाला भगवानदास। जगपत पखावजी की शिष्य परम्परा और उनकी वादन शैली आदि के विषय में कोई विशेष जानकारी उपलब्ध नहीं होती। लाला भगवानदास के लिये ऐसी मान्यता है कि वे कदाचित् स्वामी हरिदासजी की शिष्य परम्परा से सम्बन्धित थे। लाला भगवानदास की शिष्य परम्परा में कृपालराय, घासीराम तथा लाला भवानीदीन के नाम लिये जाते हैं।

आधुनिक विद्वानों के मतानुसार सन् १७०० ई० के पश्चात् हुए लाला भवानीदीन अथवा भवानीदास पखावज के सभी प्रचलित घरानों के आद्य पुरुष थे। उनके प्रमुख शिष्यों में कुदऊ-सिंहजी, ताज खाँ डेरदार तथा बाबू जोधसिंह के नाम लिये आते हैं। वे तीनों १९वीं शताब्दी के प्रारम्भ में हुए हैं।^१ महाराज कुदऊसिंह जी तथा पंजाब के ताज खाँ डेरदार तो उनके शिष्य थे ही जिसका उल्लेख अनेक पुस्तकों में मिलता है, किन्तु बाबू जोधसिंह के विषय में कुछ शका होती है। बाबू जोधसिंह लाला भवानीदीन के ही शिष्य थे ऐसा कोई उल्लेख हमें कहीं नहीं मिलता। किन्तु बहुत से विद्वान् उनको भवानीदीन का शिष्य बताते हैं। अतः यह देखा जाता है कि पंजाब, कुदऊसिंह तथा लाला पानसे इन तीनों घरानों के मूल में लाला भवानीदीन ही प्रेरणाद्योत रहे हैं।

वैष्णव सम्प्रदाय के कुछ वयोवृद्ध कलाकारों के अनुसार लाला भवानीदीन जो कि लाला भगवानदास जी की शिष्य परम्परा में आते हैं, वृज की परम्परा से सम्बन्धित थे। उन विद्वानों के अनुसार मृदंग का प्रचलन हजारों वर्ष पूर्व भगवान् श्री कृष्ण के भक्ति पदों के साथ व्रज भूमि में हुआ था। बीच की सदियों का विकासक्रम प्राप्त नहीं होता, किन्तु मध्ययुग में अर्थात् पाँच सौ वर्ष पूर्व वल्लभ सम्प्रदाय के प्रारम्भ के साथ व्रज में पखावज का प्रचार व्यापक हुआ। उन दिनों व्रज में श्यामजी नामक एक पखावजी हुए जो स्वामी हरिदास जी के शिष्य थे। उनके प्रमुख चार शिष्य देश के विविध स्थलों में जा बसे। उनमें से एक का नाम भगवानदास था जो दिल्ली में बस गये। कुछ आधुनिक वैष्णव पखावजियों के अनुसार लाला भगवानदास स्वयं स्वामी हरिदास के शिष्य तथा श्यामजी पखावजी के गुरु भ्राता थे।

भगवानदास जो के लिये ऐसा कहा जाता है कि वे अकबरयुग में हुए थे और तानमेन

के समकालीन तथा सानसेन के संगतकार भी थे ।^१ अकबर उनकी कला पर मुग्ध था । उनके पुत्रों की वादन कला से प्रसन्न होकर अकबर बादशाह ने उन्हें "सिंह" की उपाधि दी थी । तब से उनके वंशजों में 'सिंह' विशेषण लगाने की प्रथा चल पड़ी । भगवानदास को अकबर ने जावली नामक एक गाँव भेंट में दिया था । अतः बाद में भगवानदास जी की परम्परा जावली घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई । इसी परम्परा के एक कलाकार पहाड़सिंह जी का उल्लेख हमें नायदारा के पञ्चावजी घनश्याम जी कृत 'मृदंगसागर' में प्राप्त होता है । मृदंगसागर में पहाड़ सिंह तथा उनके पुत्र जोहार सिंह को जोधपुर के दरबारी कलाकार बताया गया है ।^२

लाला भगवान दास के 'जावली घराने' के विषय में किसी पुस्तक में कुछ उल्लेख नहीं मिलता और मौखिक बातों पर विश्वास कर लेना मनुष्य के तर्कवादी स्वभाव से मेल नहीं खाता । किन्तु मेरा व्यक्तिगत अनुमान है कि इस विधान में किसी सीमा तक सत्यार्थ दिया है ।

मथुरा से प्राप्त जानकारी के अनुसार लाला भवानीदीन ब्रज की परम्परा से सम्बन्धित थे । वहाँ के परम्परागत मृदंग घराने के बयोवृद्ध पञ्चावजी श्री गोविन्द रामजी के पास एक हस्तलिखित पुस्तक देखने को मिली, जो उनके चाचा एवं गुरु श्री छेदाराम जी ने २० वीं शती के पूर्वार्ध में मथुरा के श्री १०८ गोस्वामी गोपाल सासजी महाराज की आज्ञा से 'गर्ग संहिता' के आधार पर लिखी थी । उस अप्रकाशित ग्रन्थ में मथुरा की मृदंग परम्परा का इतिहास एवं मृदंग परम्परा के ५०० वर्षों का विवरण उपलब्ध है ।

उस हस्तलिखित ग्रन्थ के लेखक श्री छेदाराम तथा उनके शिष्य श्री गोविन्दराम के अनुसार मध्य युग में मृदंग की परम्परा पूरे भारत में ब्रज से ही फैली थी । आज भी मथुरा में 'कोरिया' परम्परा के वादकों की शृङ्खला चली आ रही है । कोरिया शब्द कोढ़िया का अपभ्रंश है । कहा जाता है कि इस परम्परा के आद्य पुरुष कोढ़ रोग से पीड़ित थे, अतः उनकी परम्परा 'कोढ़िया' के नाम से विख्यात हुई ।

नोट:—आगे के पृष्ठों में श्री छेदाराम द्वारा विरचित एवं अप्रकाशित ग्रन्थ के लिये 'पोयी' शब्द का प्रयोग किया गया है । पाठक कृपया ध्यान रखें ।

'पोयी' के अनुसार श्री महाप्रभु बल्लभाचार्य जी ने, लगभग ५०० वर्ष पूर्व, जब ब्रज की सीला आयोजित करना प्रारम्भ किया तो उन्होंने कलाकारों को भिन्न-भिन्न कार्य बाँटे । उन दिनों गोवर्धन में गिरिराज की तलहटी में एक व्यक्ति कोढ़ रोग से पीड़ित था । श्री बल्लभाचार्य के आशीर्वाद से वह रोगमुक्त हो गया । बाद में उन्होंने उसे मृदंग की शिक्षा देकर, श्री नाथ जी की सेवा में रत रहने की आज्ञा दी । वही आगे चलकर 'कोढ़िया' के नाम से विख्यात हुआ । उस मृदंग वादक के दो पुत्र केवलकिशन और जटाघर हुये । दोनों ही अपनी-अपनी कला में प्रवीण थे । केवलकिशन अधिकतर ब्रज से बाहर रहे और देश के विभिन्न नगरों में घूमते रहे । अतः उनसे तथा उनके पुत्र हीरालाल एवं पीत्र भवानी दास से पञ्चावजी की परम्परा भारत के विविध स्थानों में फैली । दूसरे पुत्र श्री जटाघर ब्रज में ही रहे । अतः उनकी परम्परा उसी क्षेत्र में विस्तृत हुई । उल्लेखनीय है कि उनकी बारहवीं-तेरहवीं पीढ़ी आज भी मथुरा में है ।

६. सुसरो, सानसेन तथा अन्य कलाकार, वृहत्सप्तति : ७६ से ६२ ।

७. मृदंग सागर : घनश्याम पञ्चावजी : पृ० १ से १० ।

यदि 'पोषी' को प्रामाणिक ग्रन्थ माना जाय तो भवानी दास जी किशन के भाई नहीं बरन् पौत्र थे। उसमें निर्दिष्ट है कि भवानीदास ने अपने भतीजे टीकाराम तथा शिष्य कुदक सिंह और अमीर अली (छन्ने हुसेन डोलकिया के पुत्र) को शिक्षा दी। टीकाराम के शिष्य बाबू जोध सिंह थे, जिनके शिष्य सुप्रसिद्ध नाना पानसे हुये। नाना पानसे से 'पानसे घराना' स्थापित हुआ। इस प्रकार कुदक सिंह तथा नाना पानसे ब्रज के कोढ़िया घराने की देन हैं।

'पोषी' के अनुसार भवानी दास ने पंजाब में मृदंग वादन का प्रचार एवं प्रसार किया। उनके प्रशिष्य जानकी दास ने पंजाब के राजा खाँ डेरेदार के पुत्र नासिर खाँ को सिखलाया, जो बाद में बड़ौदा दरबार में नियुक्त हुये। भवानी दास के शिष्य अमीर अली ने पंजाब में साला भवानी दास द्वारा संशोधित हुक्कड़ बाज का प्रचार किया। इस प्रकार मृदंग की परम्परा पूरे देश में ब्रज की देन प्रतीत होती है। जो भी हो। किन्तु इसमें सदेह नहीं कि केवलकिशन जी तथा भवानी दास जी (भवानी दीन) मृदंग की विविध परम्पराओं के प्रेरणा स्रोत रहे हैं।

साला भवानीदीन के नाम के विषय में भी काफी मतभेद है। कोई उन्हें भवानीदास तो कोई भवानीदीन कहते हैं। 'हमारे संगीत रत्न', संगीत कार्यालय, हायरस प्रकाशन में कुदक सिंह के गुरु का नाम भगवान दास दिया गया है। ब्रज एवं पंजाब परम्परा के लोग उनको भवानीदास कहते हैं, जब कि कुदक सिंह परम्परा वाले उन्हें भवानीदीन कहते हैं। आचार्य बृहस्पति ने भी उनका नाम भवानी दास लिखा है और उन्हें बादशाह मोहम्मद शाह रंगीले का दरबारी कलाकार बतलाया है।^८

साला भवानीदीन का काल सन् १७०० ई० के पश्चात् का माना जाता है। बाबू लाल गोस्वामी के एक लेख के अनुसार कुदक सिंह के गुरु भवानीदीन ने दिल्ली के सुल्तान मोहम्मद शाह रंगीले की सदा परनें सुनाकर प्रसन्न किया था।^९ उनका शासन काल सन् १७१६ ई० से सन् १७४८ ई० तक का था। अतः साला भवानीदीन का समय १७ वीं शती के अंत से १८ वीं शती के मध्यकाल का रहा होगा।

बाज तक देश में जितने भी पखावज के घराने या परम्पराएँ हो चुकी हैं या प्रचार में हैं, उन सभी के विषय में विस्तृत खर्चा अब हम आगे के अध्यायों में करेंगे।



८. मुसलमान और भारतीय संगीत : बृहस्पति : पृष्ठ ७६-६२।

९. विन्ध्य प्रदेश की विभूति—मृदंग सम्राट् कुदक सिंह : लेखक—बाबू लाल गोस्वामी।

शास्त्रा प्रसाद अभिनन्दन ग्रन्थ, टीका (म० प्र०) पृष्ठ १६६।

जावली घराना

मुगल काल में सम्राट् अकबर के समय के मृदंग वादक भगवान दास जी तथा उनकी परम्परा से सम्बन्धित जावली घराने की जो कुछ भी जानकारी बड़ौदा के एम० एस० म्यूजिक कालेज के प्राध्यापक प० भारत जी व्यास से ज्ञात हो सकी है, वह इस प्रकार है :—

अकबर के काल में लाला भगवान दास नामक एक सुप्रसिद्ध मृदंग वादक हुये। वे तानसेन के समकालीन थे तथा सम्राट् अकबर के आग्रह पर दिल्ली में स्थाई रूप से रहने लगे थे। अयोध्या के स्वामी पागल दास एवं बरेली के डा० रमावल्लभ मिश्र ने अपनी भेंट घाटी में ऐसा सदेह व्यक्त किया कि भगवान दास कदाचित् स्वामी हरिदास के शिष्य रहे हों। परन्तु मैं इस बात से सहमत नहीं हूँ, क्योंकि स्वामी हरिदास के शिष्यों की सूची में मृदंग वादक भगवान दास का नाम कहीं उल्लिखित नहीं मिलता।

नायद्वारा (राजस्थान) के मृदंग वादक प० मूलचन्द्र जी के अनुसार वे ब्रज के श्याम जी मृदंग वादक के शिष्य थे, जिन्हें 'दास जी' भी कहा जाता था। उनके अनुसार प्राचीन काल के अनेक विद्वान् एवं गुणी मृदंग वादक भगवान दास की ब्रज परम्परा से सम्बन्धित बताते हैं। परन्तु इस कथन में भी संशय है, क्योंकि ब्रज की हस्तलिपि 'पोषी', जिसे प० छेदाराम मृदंग वादक ने लिखा था, उसमें कहीं भी श्याम जी मृदंग वादक का उल्लेख नहीं मिलता। भारत के सभी मृदंग घरानों एवं परम्पराओं का उद्गम स्थल ब्रज भूमि है, इस बात का प्रमाण उसमें अवश्य उपलब्ध है; परन्तु भगवान दास के विषय में कोई उल्लेख नहीं है। हो सकता है कि ब्रज परम्परा के आदि पुरुष जो कि कोढ़िया थे और उनका नाम 'पोषी' में उल्लिखित नहीं है, वह भगवान दास जी ही हों, जिन्होंने महाप्रभु बल्लभाचार्य जी के आशीर्ष से स्वस्थ हो जाने के उपरान्त मृदंग वादन में निपुणता प्राप्त कर ली हो एवं दिल्ली दरबार में तानसेन के साथ संगति करने लगे हों। किन्तु भगवान दास की परम्परा दिल्ली में और कोढ़िया की परम्परा मथुरा में विकसित हुई है, अतः उपर्युक्त सत्य भी सार्थक प्रतीत होता है।

कहा जाता है कि लाला भगवानदास के दो पुत्र थे। अकबर बादशाह ने प्रसन्न होकर इन दोनों को 'सिंह' की उपाधि प्रदान की थी। तब से उनके वंश में प्रत्येक कलाकार के आगे 'सिंह' विशेषण लगाने की प्रथा चल निकली। लाला भगवानदास जी की सम्राट् अकबर ने जावली ग्राम उपहार स्वरूप दिया था, फलतः उनका घराना 'जावली घराना' के नाम से विख्यात हो गया।

लाला भगवान दास के शिष्यों में कृपालराय का नाम आता है। कृपालराय को औरंगजेब ने 'मृदंगराय' की उपाधि से सम्मानित किया था।^१ कृपालराय के शिष्यों में घासीराम तथा लाला भवानीदीन अथवा भवानीसिंह का नाम आता है। कदाचित् लाला

१. मुसलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति, पृ० ८३, तथा मऊदन उलू मूषिकी : हकीम मोहम्मद करम इगाम, संगीत प्रकाशन।

भवानीदीन या भवानी सिंह भगवान दास जी के वंशज भी हो सकते हैं। आधुनिक संगीत शास्त्री साला भवानीदीन को मृदंग की आधुनिक समस्त परम्पराओं के प्रेरणास्रोत मानते हैं।

आज से दो शती पूर्व साला भगवान दास की वंश अथवा शिष्य परम्परा में पहाड़सिंह नामक एक उच्चकोटि के कलाकार हुए। अनुमानतः वे भवानीदीन तथा घासीराम के समकालीन थे। पहाड़ सिंह जोधपुर के दरबारी कलाकार थे। वे कुछ वर्षों तक नायद्वारा के मन्दिर में श्री नाय जी की सेवा में भी रत रहे। श्री घनश्याम मृदंग वादक द्वारा रचित "मृदंग सागर" में उनके विषय में विस्तृत जानकारी उपलब्ध होती है। पहाड़ सिंह के पुत्र जोहार सिंह भी कुशल मृदंग वादक थे, जो अपने पिता के साथ जोधपुर दरबार में नियुक्त थे। नायद्वारा के मृदंगाचार्यों की परम्परा में भी पहाड़ सिंह की भी विद्या का कुछ वंश संचित है, क्योंकि नायद्वारे के पं० रूपराम जी ने उनसे शिक्षा प्राप्त की थी।

पंडित भरत जो व्यास के अनुसार मृदंग वादकों में एक वाक्य प्रसिद्ध है : 'दास जी से भई पखावज, लाला भवानी से गयी।' वैसे देखा जाये तो इसका सीधा सात्पर्य यही है कि दास जी से मृदंग का आरम्भ हुआ और लाला भवानी से समाप्ति। किन्तु मेरी दृष्टि से यहाँ मृदंग का अर्थ जावली घराने का मृदंग ही होना चाहिये, क्योंकि मृदंग की परम्परा प्राचीन काल से चली आ रही है जो न समाप्त हुई है और न समाप्त हो सकती है।

'दास जी से भई पखावज' का अर्थ साला भगवानदास से जावली घराना प्रारम्भ हुआ, ऐसा हो सकता है। तथा 'लाला भवानी से, गई' का अर्थ कुदरतसिंह महाराज के पुत्र लाला भवानीदीन के समय तक यह परम्परा चलती रही होगी, ऐसा सम्भव है।

लाला भवानीदीन के उत्तर भारत में अनेक प्रतिभा सम्पन्न एवं प्रसिद्ध शिष्य हुए जिनमें ताजखाना डेरदार, कादिरबख्श (प्रथम) तथा हद्दु खान साहोरवाले, अमीर अली आदि पञ्जाबी शिष्य, कुदरत सिंह महाराज जैसे समर्थ मृदंग वादक और बाबू जोधसिंह जैसे विद्वान् का समावेश होता है।

दीन जी के पश्चात् कुदरत सिंह ने अपनी नवीन वादन शैली एवं परम्परा का आविष्कार किया, जो उनके शिष्यों प्रशिष्यों में प्रसारित होकर 'कुदरत सिंह घराने' के नाम से प्रसिद्ध हुआ। ताजखाना तथा कुछ अन्य पञ्जाबी शिष्यों से पंजाब की परम्परा का उद्भव हुआ तथा जोध सिंह जी के शिष्य नाना पानसे ने एक नवीन घराने की नींव डाली जो 'नाना पानसे घराना' कहलाया। बाबू जोध सिंह जी के लिये कुछ विद्वानों का कहना है कि वे साला भवानी दीन के शिष्य नहीं थे। जो भी हो लेकिन अकबर के शासन काल में साला भगवान दास मृदंग वादक द्वारा आरम्भ हुई जावली घराने की वह परम्परा उनके पश्चात् उनके विद्वान् प्रवापी एवं प्रतिभाशाली शिष्यों द्वारा विविध घरानों में प्रसारित हुई।

श्री फकीरल्ला श्रुत 'राम दर्पण' के दशम अध्याय के आधार पर आचार्य बृहस्पति जी लिखते हैं—

"भगवान पखावजी अकबरी दरबार के पखावजी थे और उन्होंने तानसेन की संगति भी की थी। वे शतायु हुये।"^३

१. मृदंग सागर : घनश्याम पखावजी, पृष्ठ १ से १०।

२. कुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार, पृ० २३६।

नवाब वाजिदअली शाह के युग में लिखी गई हुकीम मोहम्मद करीम इमाम की पुस्तक 'मऊदन उल भूसिक्की' (सन १८५५) के आधार पर श्री भगवतशरण शर्मा लिखते हैं : 'तानसेन के साथ पछावज बजाने वाले भगवान दास पछावजी थे ।'^४

अतः यह तो सिद्ध हो गया कि तानसेन के समकालीन कोई भगवानदास मृदंग वादक थे, किन्तु उनके जावली घराने के विषय में किसी पुस्तक में कोई प्रामाणिक सन्ध उपलब्ध नहीं होता । इसके अतिरिक्त किसी कलाकार के मुख से भी जावली घराने से सम्बन्धित जानकारी नहीं उपलब्ध हुई । श्री पहाड़ सिंह की वादन कला तथा जीवन चरित्र के विषय में मनरयामदास मुदंगवादक रचित 'मुदंग सागर' में बहुत सी जानकारी प्राप्त होती है, किन्तु उसमें जावली घराने के सम्बन्ध में कोई उल्लेख नहीं है ।

वैसे दिल्ली-अहमदाबाद के मार्ग पर राजस्थान के मारवाड़ और कालना के बीच में जावली नामक एक छोटा सा ग्राम आज भी है, जो दिल्ली से ६२० किलोमीटर की दूरी पर है ।^५ किन्तु वही जावली ग्राम अकबर समाप्त ने, भगवानदास मुदंगवादक को उपहार स्वरूप दिया था, इस विषय में कोई प्रामाणिक उल्लेख नहीं प्राप्त होता । मैंने जावली ग्राम जाकर भी सम्पर्क किया, परन्तु इस विषय में ऐसी कोई जानकारी प्राप्त नहीं हो सकी । भगवानदास के वंशज पहाड़ सिंह तथा जोहार सिंह वहाँ एक जोधपुर के दरबार में रहे । अतएव यह भी संभव है कि वे जावली गाँव (जो कि राजस्थान में है) के मूल निवासी हों और वहीं से जोधपुर दरबार में पहुँचे हों । साक्ष्य के अभाव में जावली घराने की यह कथा प्रामाणिक सिद्ध नहीं हो सकी है ।

किन्तु मेरा यह संकेत किसी की संशोधनात्मक प्रवृत्ति को गतिशील करने में समर्थ हो सका, तो हम कभी न कभी सत्य का साक्षात्कार अवश्य ही करेंगे ।

४. भारतीय संगीत का इतिहास : भगवतशरण शर्मा, पृ० १११ ।

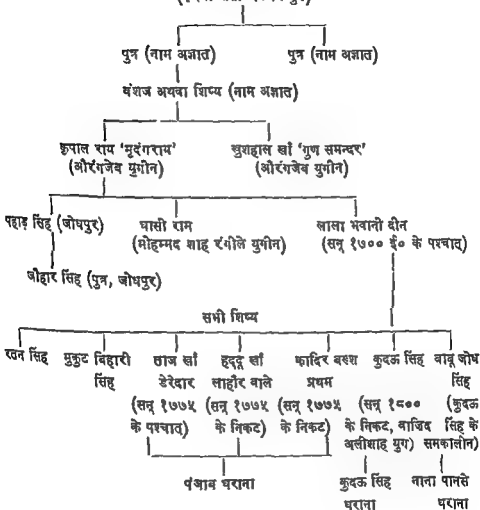
५. वेस्टर्न रेलवे टाईम-टेबल । टेबल नं० १६—अहमदाबाद—अजमेर—वांदिगुर्द—दिल्ली—नार्दर्न (मीटर गेज रेलवे) ।

तालिका नं० १

जाधली घराना

नाला भगवानदास

(१६वीं शती-अकबर युग)



मथुरा (ब्रज) की मृदंग परम्परा

ब्रज के वैष्णव सम्प्रदाय की परम्परायें

प्राचीन काल से ही ब्रज की पवित्र भूमि अपनी धार्मिक, सांस्कृतिक एवं कलात्मक अभिव्यक्ति के लिये सम्पूर्ण भारत में प्रसिद्ध रही है। रासबिहारी भगवान श्री कृष्ण की इस लीला-भूमि का कण-कण संगीतमय है। यह वह भूमि है जहाँ स्वामी हरिदासजी के स्वर गूँजे थे तथा बैजू और तानसेन जैसे संगीतजों के मणीतामृत से रसिक जन तृप्त हुये थे। यहाँ की विशाल मृदंग परम्परा के अन्तर्गत कई सम्प्रदायों का उद्भव हुआ, उनकी चर्चा हम आगे कर रहे हैं।

१. पुष्टिमागौय वैष्णव सम्प्रदाय—पुष्टिमागौय वैष्णव सम्प्रदाय की हवेलियों (मन्दिरो) में पिछले पाँच सौ वर्षों से ध्रुपद-धमार एवं मृदंग की परम्परा सुरक्षित बची आ रही है। श्री महाप्रभु गोस्वामी बल्लभाचार्य जी द्वारा आरम्भ की गई हवेली संगीत की परम्परा श्री विठ्ठल नाथ जी गुसाई के समय से अधिक लोकप्रिय हुई और उनके शिष्यों और अष्ट छाप के कवियों के द्वारा सम्पूर्ण उत्तर भारत में फैल गई। इन कवियों की रचनायें गेय हैं। सूरदास, परमानन्ददास, गोविन्द स्वामी आदि अष्ट छाप के कविगण उच्चकोटि के संगीतज्ञ भी थे।

बल्लभ कुल के गोस्वामी तथा वैष्णव सम्प्रदाय के भक्तजन सदैव संगीत के उपासक रहे हैं। यहाँ ध्रुपद-धमार गायन-शैली में कृष्ण लीला का वर्णन तथा भक्ति-प्रधान गायकी में भक्तों के साथ मृदंग की संगति की प्रथा पीढ़ियों से बची आ रही है। आचार्य बल्लभाचार्य जी तथा गुसाई विठ्ठल दास जी द्वारा स्थापित संगीत की वह पद्धति अब भी अपनी प्राचीन गायकी और मृदंग वादन की परम्परा के लिये विख्यात है। अतः आज भी वैष्णव मन्दिरो में गुणी कलाकारों का जमघट लगा रहता है।

बल्लभ सम्प्रदाय के अतिरिक्त ब्रज में अनेक सम्प्रदायों का उद्भव एवं विकास हुआ है, जैसे हरिदासी सम्प्रदाय, राधा बल्लभ सम्प्रदाय इत्यादि। ब्रज के मन्दिरो में इन विविध सम्प्रदायों द्वारा संचालित समाज संगीत के अतिरिक्त नाम संकीर्तन की धुनें भी सुनने को मिलती हैं, जिनके साथ मृदंग वादन की परम्परा बची आ रही है।

२. मथुरा का कोरिया घराना—मथुरा के श्री छेदाराम कृत 'पोथी' के अनुसार इस घराने का इतिहास लगभग ५०० वर्ष पुराना है। मथुरा के श्री गोविन्दराम जी का अनुमान है कि यह पुस्तक २०वीं शती के पूर्वार्द्ध में लिखी गई होगी। ब्रजभाषा में लिखी इस पुस्तक की मूल प्रति उन्हीं के पास सुरक्षित है। उसकी मूल बातें संक्षेप में इस प्रकार हैं—

सतयुग में एक बैन नामक राजा हुए जो ऋषि मुनियों को अत्यधिक कष्ट देते थे। इस अधर्मी राजा को दंड देने के लिए देवताओं ने उसके प्राण हर लिए, परन्तु राजा के बिना कौन रक्षक होगा? इस बात को ध्यान में रखकर देवताओं ने बैन राजा की दाहिनी जाँघ को मया। मथने पर चार बालक प्रकट हुए—(१) कोल (२) क्रान्ति (३) हुण (४) भील। ये चारों पैदा होते ही जंगल में चले गये। उसके पश्चात् राजा बैन की दूसरी जाँघ को मया गया, जिससे भृगु राजा पैदा हुए, जिनको पृथ्वी का भार सौंपा गया। जंगल में चले गये कोल के वंश में श्री

वाल्मीकि पैदा हुए जिन्होंने रामायण की रचना की। श्रीराम जी ने वाल्मीकि को वचन दिया था कि 'मैं तुम्हें ढापर तथा कलियुग में भी मिलूंगा।'

यहाँ तक की कहानी तो कपोल कल्पित बात होती है, किन्तु आगे की बातों में कुछ सत्यता अवश्य दृष्टिगोचर होती है।

करीब ५०० वर्ष पूर्व विक्रम संवत् १५३५ में वैष्णव सम्प्रदाय के प्रणेता महाप्रभु श्री वल्लभाचार्य का जन्म हुआ। बड़े होने पर उन्होंने ब्रज की लीला प्रारम्भ किया। भगवान् की लीला के गुणगान के लिए उन्होंने विविध साजो को कलाकारों में बाँट दिया, किन्तु मृदंग को अपने पास ही रखा। उन्होंने सोचा कि यह साज (मृदंग) मेरे चारों युग के भक्त वाल्मीकि को देना चाहिए। परन्तु उनका भक्त वाल्मीकि तो गोवर्धन में गिरिराज की तलहटी में कोढ़ रोग से ग्रसित पड़ा था। अतः उन्होंने वहाँ जाकर उस कोढ़िया को रोग-मुक्त किया तथा उन्हें मृदंग सौंपते हुए आशीर्वाद दिया कि 'तू श्रीनाथ जी की सेवा में मृदंग बजा। तेरे वंश में ऐसे कलाकार जन्म लेंगे, जिनकी कला बेजोड़ रहेगी।' सब से उस कोढ़िये की वंश एवं शिष्य परम्परा में मृदंग की विद्या अनवरत चली आ रही है। उनके मतानुसार भारत के समस्त मृदंग धरानों एवं परम्पराओं का सम्बन्ध इस कोढ़िया वंश से है। 'पोधी' के अनुसार ब्रज मृदंग का उद्गम स्थल है। ब्रज-मथुरा में कोढ़िया परम्परा को आज भी कोरिया धराना के नाम से जाना जाता है, जो कि कोढ़िया शब्द का अपभ्रंश है।

'पोधी' में उस कोढ़िया के नाम का उल्लेख नहीं है। परन्तु उसके दोनों पुत्र—केवल-किशन एवं जटाधर के विषय में विस्तृत जानकारी मिलती है। केवलकिशन ने देश-विदेश का भ्रमण किया था और उन्होंने कुछ समय तक रीमा नरेश के यहाँ नौकरी भी की थी। केवल-किशन के पुत्र हीरालाल तथा उनके दो पौत्र—दास और भवानीदास भी उच्चकोटि के मृदंग-वादक थे। दास अपने पुत्र टीकाराम के जन्म के समय ही स्वर्ग सिंघार गये थे और भवानीदास 'दतिया दरबार' में नौकरी करने चले गये थे। दतिया जाकर अपने चाचा भवानीदास जी से टीकाराम ने शिक्षा लेनी प्रारम्भ की। टीकाराम की बाल्यकाल में किसी गुरु से सरस्वती मंत्र प्राप्त हो गया था। इस कारण उनकी विद्या में वृद्धि होती गई। जब उन्हें यह आभास हो गया कि अपने चाचा एवं गुरु भवानीदास की सम्पूर्ण विद्या उन्हें प्राप्त हो गई है तो उन्होंने दतिया दरबार में मृदंग वादन करने की इच्छा व्यक्त करने का संदेश भेजा। भवानीदास ने जब उनका मृदंगवादन सुना तो अपनी विद्या को इस युवक मृदंगवादक के हाथ से निकलने देखकर वे हत-प्रभ रह गये। कुछने पर टीकाराम ने अपना परिचय बताते हुए अपने चाचा एवं गुरु के पैर पकड़ लिए तथा उनसे क्षमा याचना की।

टीकाराम के पुत्र बाबू ज्योत्सिंह तथा शिष्य आनकीदास हुए। दोनों ही खेळ कलाकार थे। उस 'पोधी' के अनुसार कान्धकुब्ज ब्राह्मण कुदरुसिंह छोटी-सी उम्र में ही गुरु केवल-किशन महाराज से मृदंग सीखने गये तथा उनके गूढ़ाबद्ध शिष्य हो गये। किन्तु वृद्धावस्था के कारण केवलकिशन के पौत्र भवानीदास ने कुदरुसिंह की शिक्षा पूर्ण हुई। उस समय तक भवानीदास भी प्रौढ़ हो चुके थे। कुदरुसिंह बड़े ही प्रतिभावान शिष्य सिद्ध हुये। उनकी चौमुखी प्रतिभा ने एक नवीन धराने को जन्म दिया जो कुछ समय पश्चात् 'कुदरुसिंह धराना' के नाम से प्रसिद्ध हुआ।

कुदरुसिंह के समय में आनकीदास मृदंगवादक का नाम अत्यधिक प्रसिद्ध था। उम्र और विद्वत्ता की दृष्टि से आनकीदास बड़े थे, जबकि युवा कुदरुसिंह को माँ काशी की सिद्धि

प्राप्त थी। दतिया दरबार में इन दोनों के बीच प्रतियोगिता हुई, ऐसा उल्लेख 'पोथी' में प्राप्त होता है। जानकीदास ने पंजाब के राजा खाँ डेरेदार के पुत्र नासिर खाँ मूदंगवादक को दीर्घ-काल तक शिक्षा दी थी।

जानकीदास की मृत्यु के उपरान्त नासिर खाँ बड़ीदा गए और वहाँ के दरबार में उनकी नियुक्ति हो गई। आज भी उनके अनेको शिष्य एवं वंशज बड़ीदा में रह रहे हैं।

लाला भवानीदास के मृत्युपरान्त दतिया दरबार में कुदऊ सिंह की नियुक्ति हुई। 'पोथी' में ऐसा वर्णन मिलता है कि टोकाराम के पुत्र बाबू जोधसिंह उन दिनों दतिया गये थे और कुदऊ सिंह तथा ओधसिंह के बीच सात दिन तक प्रतिस्पर्धा होती रही। निर्णय होना कठिन था क्योंकि बाबू जोधसिंह भी अपनी विद्या में अत्यन्त सिद्धहस्त थे। अतः अपनी लाज बचाने के लिए कुदऊ सिंह ने सातवें दिन माँ काली से प्रार्थना की तथा माँ की प्रेरणा से अद्वितीय शक्करदार परत का निर्माण किया, जिसमें तीन 'धा' थे। दरबार में बजाते समय शक्करदार के दो 'धा' तो उन्होंने स्वयं बजाये और तीसरे 'धा' के समय मूदंग हवा में फेंकी तो तीसरा 'धा' स्वयं ऊपर बजा। बाबूजी ने भी वही बन्दिश बजाने का प्रयास किया, किन्तु उनका तीसरा 'धा' नहीं बजा। अतः वे पराजित हुए। आचार्य बृहस्पति तथा हकीम मोहम्मद करम इमाम ने इस प्रसंग को दतिया में नहीं, बल्कि लखनऊ दरबार में नवाब वाजिदअली शाह के सामने हुआ बताया है।^२

बाबू जोधसिंह के अनेक शिष्य थे किन्तु केवल तीन के विषय में ही जानकारी प्राप्त हो सकी है, जिनके नाम हैं—नाना पानसे, कुन्दन लाल और सूरदास।

नाना पानसे—जिनके प्रतिभाशाली व्यक्तित्व एवं सृजन शक्ति ने एक नवीन धराने की जन्म दिया। आधुनिक युग में मूदंग के केवल दो धराने भारत में प्रसिद्ध हैं। उनमें नाना पानसे धराने का नाम सम्मानपूर्वक लिया जाता है।

कुन्दनलाल—ये मथुरा के निवासी थे और केवलकिशन जी के भाई जटाराम की वंश परम्परा से सम्बन्धित थे। कुन्दनलाल नवाब कल्वे अली के समय में रामपुर दरबार में नियुक्त थे। उनके पुत्र नगराम तथा प्रशिष्य मस्खनलाल (मथुरा), मन्तुजी (काशी) तथा दूसरे अनेकों ने इस क्षेत्र में काफी यश प्राप्त किया।

सूरदास—बाबू जोध सिंह के तीसरे शिष्य विन्ध्य प्रदेश (पूर्वनाम) के चाहखेर नामक स्टेट के एक सूरदास थे, परन्तु उनके विषय में विशेष जानकारी प्राप्त नहीं हो सकी।

कुदऊ सिंह एवं नाना पानसे धरानों के उपरान्त पंजाब एवं बंगाल के मूदंग धराने भी वज से ही फैसे हैं यह जानकारी 'पोथी' से प्राप्त होती है। बंगाल की परम्परा तो केवल-किशन जी से प्रारम्भ हुई, ऐसा बंगाली कलाकारों का मत है। केवलकिशन जी लम्बी अवधि तक बंगाल में रहे। उनके शिष्य निमाई, निताई तथा रामचन्द्र चक्रवर्ती भाइयों ने मूदंग सीख-कर बंगाल में उसका प्रचार किया।

इसी प्रकार 'पोथी' में उल्लेख है कि पंजाब में भी दुक्कड़ बाज का प्रचार तथा पखा-वज वादन की परम्परा मथुरा धराने की ही देन है, जिसकी विस्तृत चर्चा हम पंजाब धराने में करेंगे।

२. मऊदन उल मूसिकी : (उर्दू) संगीत कार्यालय हाथरस, यू० पी० प्रकाशन
तथा

मुसलमान तथा भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति ।

केवलकिशन के भाई जटाधर की वंश परम्परा मुख्यतः मथुरा में फैली । आज भी इस परम्परा के कुछ गिने-बुने कलाकार ब्रज-मथुरा तथा दिल्ली में हैं ।

केवलकिशन जी के समान उनके भाई जटाधर (जटादादा) भी अपने विद्वान् पिता के योग्य पुत्र थे । उनके पुत्र छज्जूराम का नाम आज भी ब्रज के कलाजगत् में जीवित है । कात्तिक सुद दशमी को मथुरा में कंस का मेला लगता है । इस मेले के साथ छज्जूराम का नाम अमर हो चुका है । इस मेले के अवसर पर कंस की खाट छज्जूराम के वंशजों से आज तक लायी जाती है । कंस के मेले में उपस्थित हजारों चतुर्वेदी निम्नलिखित पंक्तियाँ दोहराते हैं, जिनके साथ छज्जूराम का नाम जुड़ा है—

“कंस मार मधुपुरिया (मथुरा) आये,
घर घर भंगल बजत बढाये ।
गज मोतियन के चौक पुराये
छज्जू लाये खाट के पाये ॥”

इन पंक्तियों के पीछे एक कहानी भी छिपी हुई है, जिसका सम्बन्ध कंस वध तथा छज्जूराम के पलायन वादन के साथ जुड़ा है ।

छज्जूराम के पुत्र हरिराम थे । हरिराम के दो पुत्र, घासीराम और तुलसीराम हुए । दोनों ही मृदंगवादन में निपुण थे ।

घासीराम के तीन पुत्र थे—(१) भोजराज, (२) कुन्दनलाल, (३) लक्ष्मण ।

भोजराज अपने परिवार में सबसे ज्येष्ठ थे । अतः उन्होंने अपने दोनों भाइयों के साथ ही अपने ताऊ के पुत्र मोहन, श्याम, सोआराम, चुईयाराम को भी मृदंग की शिक्षा दी ।

भोजराज के पुत्र कुन्नीराम और पौत्र टीकाराम (दूसरे) उत्कृष्ट वादक हुए । टीकाराम के दोनों पुत्र छेदाराम और सोनीराम तथा शिष्य पुन्ना वृजदासी, भजनलाल, बदलु तथा प्रीतमदास ने अत्यधिक यश प्राप्त किया था । इन सबमें छेदाराम का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है । ब्रज के इतिहास को लिपिबद्ध करने का सराहनीय श्रेय उन्हीं को है । उन्होंने अपने पिता टीकाराम की सूचनानुसार 'गर्भ संहिता' के आधार पर ब्रज के गोस्वामी श्री १०८ श्री गोपाललाल जी की आज्ञा से मृदंग का इतिहास तैयार किया था, जो आज भी उनके भतीजे एवं शिष्य गोविन्दराम के पास सुरक्षित है । छेदाराम के पुत्र कन्हैयालाल, पौत्र विष्णु, प्रपौत्र दीपक तथा प्रमुख शिष्यों में भतीजे पं० गोविन्दराम, लाल जी, गोपाल जी, गोलाराम, आदि अनेकों नाम उल्लेखनीय हैं । सोहन लाल के पुत्र गोविन्दराम, पौत्र प्रभुदयाल, प्रपौत्र नरेन्द्र तथा शिष्य लालो भी इसी मार्ग पर अग्रसर हैं ।

घासीराम के द्वितीय पुत्र कुन्दनलाल बाबू जोरसिंह जी के शिष्य थे तथा नवाब कलबे अली के समय में रामपुर दरबार में नियुक्त थे । कुन्दनलाल मृदंग वादन में अत्यन्त निपुण थे । ऐसा विवरण प्राप्त होता है कि बीनकार बखीर खाँ के साथ रामपुर दरबार में उनसे प्रतियोगिता हुई थी । कुन्दनलाल के दो पुत्र थे, गंगाराम और बिहारीलाल । जमाई हीरालाल को दहेज में ढोलक की शिक्षा दी गई थी ।

गंगाराम अपने समय के उत्कृष्टोक्ति के मृदंगवादक थे । किम्बदन्ती है कि वे एक साथ चार-चार मृदंग बजा लेते थे । वे उर्दू के अच्छे शाता भी थे । दतिया दरबार में कुदरु सिंह के साथ गंगाराम की चिह्न की बात चली थी । किन्तु कुदरुसिंह ने यह कहकर प्रतियोगिता टाल दी थी कि गंगाराम मेरे अभिन्न मित्र कुन्दनलाल का बेटा है, अतएव वह मेरा

हुआ। बड़ौदा दरबार में नासिर खाँ मुदंगवादक के साथ प्रतियोगिता जीत कर गंगाराम बड़ौदा दरबार में सम्बे अर्से तक रहे। गंगाराम निःसंतान थे। अतः उन्होंने अपने शिष्य मखन लाल को बड़े स्नेह से शिक्षा दी थी। उनके अन्य शिष्यों में बलिमा वाले मुन्शीजी, मनु जी (वाराणसी), नन्तू, छेदालाल, किशोरराम तथा मंगलाराम के नाम लिये जाते हैं। गंगाराम के भाई बिहारीलाल भाबुवा स्टेट में नौकर थे। उनकी १८ संतानों में से एक भी जीवित नहीं रही। उनके गंडा बंद शिष्यों में गोविन्दराम, लानड़ी, गोपामजी तथा कन्हैयालाल थे।

घासीराम के तीसरे पुत्र की दत्तिया नरेश ने एक गाँव देकर पुरस्कृत किया था। वे मजेई गाँव वाले बूचीराम उर्फ बिहारीलाल की मङ्गली में रहते थे, उनके पुत्र मथुरालाल ने भी उनसे सीखा था।

इस परम्परा के उत्तराधिकारी श्री गोविन्दराम अत्यन्त विद्वान् कलाकार हैं। आपने सबले की पुस्तक 'ताल पुष्पाञ्जलि' तीन भागों में लिखी है। उनके प्रमुख शिष्यों में उनके पुत्र प्रभुदयाल तथा लक्ष्मण जी, हरि, गोपाल, लच्छो, फकीरचन्द सोनपाल तथा अशोक औहरी के नाम उल्लेखनीय हैं। यह जटाधर (जट्टादादा) के प्रपौत्र घासीराम की वंश एवं शिष्य परम्परा थी। अब उनके द्वितीय पुत्र तुलसीराम की परम्परा की चर्चा की जाएगी।

तुलसीराम के चार पुत्र हुए—(१) मोहन जी (२) खोआराम (३) श्यामलाल (४) खुईयाराम। इन चारों की संगीत शिक्षा उनके चचेरे भाई भोजराव द्वारा हुई।

मोहन के परिवार में दो पुत्र थे। एक हेमा जो कि कम उम्र में स्वर्गवासी हो गए और दूसरे दुल्ली को सोचन नाम का एक पुत्र हुआ जो उसके चाचा चिरंजीलाल द्वारा गोद ले लिया गया।

दूसरे पुत्र खोआराम के पुत्र बुद्धाराम और पौत्र खवेरा ने भी मुदंग की शिक्षा प्राप्त की थी।

तीसरे श्यामलाल के पुत्र चिरंजीलाल निरस्तान थे। अतः उन्होंने प्रथम दुल्ली जी के पुत्र सोचन को गोद ले लिया था, किन्तु दुर्भाग्य से सोचन का भी स्वर्गवास कम उम्र में हो जाने के कारण अपने भाई खुईयाराम के पौत्र गोलाराम को गोद ले लिया था।

अंतिम पुत्र खुईयाराम के नायाराम तथा शुक्काराम नाम के दो बेटे थे। नायाराम के पुत्र गोलाराम को चिरंजीलाल ने गोद लिया था। उसने चिरंजीलाल के उपरान्त छेदाराम से भी शिक्षा प्राप्त की थी। बम्बई की अल्फ्रेड कम्पनी में वह नियुक्त हो गये थे। किन्तु कुछ ही समय उपरान्त उनका देहान्त हो गया। गोलाराम के पुत्र प्रेम वल्लभ उर्फ खुनखुन ने आकाशवाणी के दिल्ली केन्द्र में वर्षों तक कार्य किया और वही से सेवा निवृत्त हुए हैं। उनके पुत्र का नाम भगवान दास है।

मथुरा की इस प्राचीन परम्परा के वंशज एवं शिष्यों में भी आजकल पखावज की अपेक्षा सबले के प्रति अधिकाधिक रूपांत देखने को मिल रही है। जिस घराने की वयोवृद्ध पीढ़ी में आज भी पखावज के बोलों का विपुल भंडार एवं परम्परागत शुद्ध वादन शैली सुरक्षित रह सकी है, उस महान् परम्परा को सम्भालने वाले, सीखने वाले एवं दीर्घ साधना से उसे उज्ज्वलित करने वाले नवीन पीढ़ी के उत्तराधिकारी दृष्टिगोचर नहीं हो रहे हैं और पखावज की परम्परागत विद्या का भविष्य अन्धकारमय दिखाई दे रहा है।

पंजाब घराना

पंजाब में मृदंग वादन की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है तथा भारत एवं पाकिस्तान दोनों देशों में व्याप्त है। भारत की ही भाँति पाकिस्तान के मृदंगवादकों का भी इतिहास उपलब्ध नहीं है।

लाला भवानीदीन (जिन्हें पंजाब घराने के कलाकार भवानीदास के नाम से सम्बोधित करते हैं) पंजाब की परम्परा के आदि प्रवर्तक थे। 'पोथी' में भी पंजाब की मृदंग की परम्परा के आद्यपुरुष का नाम भवानीदास ही बताया गया है।

प्रामाणिक रूप से मृदंग के जिन प्राचीन कलाकारों का नामोल्लेख हुकीम मोहम्मद करम इमाम की पुस्तक 'मजदून उल भूसिकी' (सन् १८५५ ई०) में मिलता है उसमें 'किरपा' मृदंगवादक तथा 'घासीराम' मृदंगवादक के नाम प्रमुख हैं, जिन्हें औरंगजेब तथा मोहम्मद शाह रंगीले के युग से सम्बन्धित बताया गया है।

आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति की पुस्तक 'मुसलमान और भारतीय संगीत' में भी इनका उल्लेख मिलता है। नाम से ये दोनों कलाकार पंजाबी लगते हैं।

मध्य युग से ही पंजाब के अनेकों हिन्दू एवं मुसलमान मृदंगवादक अपनी वादन निपुणता के कारण देश भर में प्रसिद्ध हो गये थे। पंजाब के गुप्तद्वारों में आज भी कुछ इने-गिने मृदंगवादक विद्यमान हैं जो भजन-कीर्तन के साथ ही ध्रुपद-धमार गायकी की संगति में भी अपना दखल रखते हैं।

पन्द्रहवीं, सोलहवीं तथा सत्रहवीं शताब्दी में मृदंग पर कौन सा बाज बजाया जाता था, वह किस प्रकार बजता था, उसमें स्वतंत्र वादन किया जाता था, या नहीं और किया जाता था तो किस प्रकार उसका प्रस्तुतीकरण हुआ करता था, इन सब बातों से हम अनभिज्ञ हैं। अतः औरंगजेब के युग का 'किरपा' मृदंगवादक या मोहम्मदशाह रंगीले के दरबार का 'घासीराम' मृदंगवादक अपना स्वतंत्र-वादन किस प्रकार प्रस्तुत करते रहे होंगे यह हमारे लिए केवल अनुमान का विषय है। हमारे पास मृदंग की जो संक्षिप्त जानकारी बोल बन्दिशों के रूप में आज उपलब्ध है, वह केवल दो शती ही पुरानी है।

पंजाब घराने के प्रमुख प्रतिनिधि कलाकारों की मान्यतानुसार वर्तमान समय का पंजाब घराना लाला भवानीदास से सम्बन्धित है। यह उनके द्वारा किस प्रकार से प्रशस्त हुआ इसकी पीठिका में भी एक कहानी छिपी है जो कलाकारों में इस प्रकार प्रसिद्ध है :

एक बार लाहौर के सूबेदार ने भवानी दास को निमन्त्रण देकर अपने यहाँ बुलाया। सूबेदार उनके मृदंगवादन पर इतने मुग्ध हुये कि वे चाहने लगे कि वहाँ के कुछ स्थानीय कलाकारों को उनसे पखावज की शिक्षा मिले। उन्होंने लाला भवानीदीन के समक्ष अपनी इच्छा प्रकट की। भवानीदीन जी यह सुनकर असमंजस में पड़ गये। लोगों का कहना है कि वे अपनी परम्परागत कला को सिखाना नहीं चाहते थे, परन्तु यह बात मुझे योग्य प्रतीत नहीं होती।

ऐसा विद्वान् और महान् व्यक्ति इतनी सकीर्ण मनोवृत्ति का नहीं हो सकता । उनके 'ना' कहने का कारण कुछ और ही रहा होगा । उन दिनों पखावज की क्रियात्मक शिक्षा देने के पूर्व शिष्यों को ताल शास्त्र का पूर्ण शास्त्रीय ज्ञान कराया जाता था । कौन से प्रबन्ध के साथ कौन सी ताल बजेगी, उसे बजाने की क्या विधि होगी, इस का परिपाक निश्चित ताल के प्रयोग के द्वारा किस प्रकार और कब किया जा सकता है तथा वोल्तो एव वर्णों में सधु-गुरु-प्लुत का प्रमाण किस गणित से बिठाया जायेगा, आदि अनेक शास्त्रीय बातें मृदंगवादक की क्रियात्मक ज्ञान के साथ-साथ सिखाये जाती थी । विधर्मी एव अशिक्षित लोग अपने शास्त्र की इन विशेष-ताओं को एव गहनताओं को समझ सकने में असमर्थ होते ऐसा सोच कर के उन्होंने कदाचित् उन लोगों को तालीम देना स्वीकार नहीं किया होगा । तत्पश्चात् परदेश में शासक वर्ग का कोपभाजन बनने से कदाचित् जान खोनी पड़े इस भय से उन्होंने उन लोगों को सिखाना स्वीकार किया होगा । इस प्रकार लाहौर में कुछ वर्ष रह कर लाला जी ने वहाँ के स्थानीय कलाकारों को पखावज की तालीम दी । वहाँ रह कर उन्होंने वहाँ के लोक-वाद्य दुक्कड़ पर एक नवीन बाज का भी आविष्कार किया और अपने पंजाबी शिष्यों को इस बाज की शिक्षा दी और इस प्रकार दुक्कड़ बाज का प्रचलन हुआ । इसी बाज का रूपान्तर आगे चल कर उनकी शिष्य परम्परा की छीसरी पीढ़ी में तबले के बाज में परिवर्तित हुआ लगता है, क्योंकि विद्वानों में यह निश्चित मान्यता व्याप्त है कि पंजाब घराने का आधुनिक सबसे दुक्कड़ बाज का ही परिष्कृत रूप है ।

यद्यपि यह सिद्ध हो चुका है कि कुदरु सिंह तथा पंजाब इन दोनों परम्पराओं के मूल प्रवर्तक लाला भवानीदीन जी ही थे तथापि कुछ लोगों में यह धारणा व्याप्त है कि इन दोनों घरानों के प्रवर्तक दो पृथक् व्यक्ति रहे होंगे । पंजाब घराने के प्रतिनिधि कलाकार उस्ताद अल्लारखा लाला भवानीदीन को भवानीदास कहते हैं । उनके अनुसार भी ये दो व्यक्ति हो सकते हैं । वैसे भी दो व्यक्तियों का एक ही नाम होना कोई अस्वाभाविक बात नहीं है । किन्तु विविध पुस्तकों में पर्याप्त प्रमाण मिल जाने के कारण यह शंका निर्मूल हो जाती है ।

हकीम मोहम्मद करम इमाम तथा फकीरुल्लाह भवानीदास को साज खाँ डेरदार तथा कुदरु सिंह दोनों के गुरु बताते हैं ।^३

२०वीं शती के पूर्वार्द्ध में मथुरा के सुप्रसिद्ध पखावजी पं० ऐदाराम द्वारा लिखी हस्त-लिपि पुस्तक में, जिसे इस शोध ग्रन्थ में 'पोथी' के नाम से सम्बोधित किया गया है, पखावज की परम्परा का पूर्ण इतिहास उल्लेख है । उन्होंने लिखा है कि लाला केवलकिशन जी के पीन भवानीदास ने सन्ने हुसेन डोलकिया की प्रतियोगिता में परास्त कर उसके पुत्र अमीर अली को अपना शिष्य बनाया । बाद में अमीर अली ने पंजाब में भवानीदास द्वारा आविष्कृत दुक्कड़ बाज का प्रचार किया और अनेक शिष्य तैयार किये । 'पोथी' के अनुसार ताज खाँ डेरदार के पुत्र नासिर खाँ पखावजी को भवानीदास के शिष्य जानकीदास ने शिक्षा दी थी । (जानकीदास, भवानीदास के भतीजे टीकाराम के शिष्य थे ।) बाद में नासिर खाँ बड़ोदा दरबार में नियुक्त हुये ।

थी रोवर्ट गोटलिव की पुस्तक "दि मेजर ट्रेडीशन आफ नार्थ इन्डियन सबला ड्रमिंग"

३. राग दर्पण : फकीरुल्लाह (दसवा अध्याय), मजदून उल मूसिकी, करम इमाम एवं छुसरो, दानसेन तथा अन्य कलाकार—पृष्ठ २१३ ।

में लेखक ने पंजाब घराने के उद्भव एवं विकास में भवानीदास का नाम आद्य प्रवर्तक के रूप में लिखा है, जो कि लेखक के अनुसार उस्ताद अल्लारखा की मुलाकात पर आधारित है।^{१४}

उस्ताद अल्लारखा खाँ पंजाब घराने के प्रतिनिधि कलाकार है। वे लाला भवानीदास को अपनी परम्परा का आद्य प्रवर्तक मानते हैं। वे उन्हें भवानीदीन नहीं वरन् भवानीदास कहते हैं। अपनी भेंट में उन्होंने बतलाया कि लाला भवानीदास का नाम उन्होंने अपने गुरु मुख से सुना था।

विविध ग्रन्थों से प्राप्त सूचनाओं के अनुसार जो ऐतिहासिक प्रमाण हमारे पास उपलब्ध हैं, उनमें कहीं भी ऐसा उल्लेख नहीं मिलता कि भवानीदीन और भवानीदास दोनों एक ही व्यक्ति के दो नाम हैं। सम्भव है कि दिल्ली और उत्तर प्रदेश की ओर दीन जो को भवानीदीन नाम से सम्बोधित किया जाता रहा हो और पंजाब में उनके शिष्यगण उन्हें भवानीदास कहते रहे हों। अतः मेरी यह निश्चित धारणा है कि भवानीदीन, भवानीदास या भवानी सिंह एक ही व्यक्ति के अलग-अलग नाम हैं, जिनसे पखावज के विविध घराने एवं परम्परायें अस्तित्व में आई हैं।

श्री बाबूलाल गोस्वामी के अनुसार लाला भवानीदीन ने दिल्ली के सुलतान मुहम्मदशाह 'रंगीले' को लक्ष परनें सुना कर प्रमन्न किया था।^{१५} आचार्य बृहस्पति ने भी 'रंगीने' के दर-बारी कलाकार के रूप में भवानीदास का उल्लेख किया है।^{१६} बादशाह मोहम्मद शाह का शासन काल सन् १७१६ ई० से सन् १७४८ ई० तक का था। अतः लाला भवानीदीन का समय १८ वीं शती का मध्य काल रहा होगा। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि आज का पंजाब घराना १८वीं शती के मध्य काल से प्रारम्भ हुआ। इस घराने में पहले केवल पखावज की शिक्षा दी जाती थी। परन्तु पिछले सौ वर्षों से अर्थात् उस्ताद फकीर बख्श के समय से वहाँ तबला और पखावज दोनों का प्रचलन प्रारम्भ हुआ और उसी समय से वहाँ तबले की भी महत्व मिलने लगा। आज तो यह स्थिति आ गई है कि इस घराने में पखावज नाम मात्र की रह गया है और वहाँ के कलाकार तबला वादक के रूप में विश्व में यश अर्जित कर रहे हैं।

पंजाब घराने का विकास लाला भवानी दास अथवा भवानीदीन के शिष्य-प्रशिष्यों के योगदान से हुआ है। सर्वश्री ताज खाँ डेरेंदार, हद्दू खाँ लाहौर वाले, कादिर बख्श (प्रथम) तथा अमीर अली आदि भवानीदास के प्रमुख शिष्यों में से हुये, जिनसे पंजाब की परम्परा चली। अमीर अली ने दुबकड़ बाज का विशेष प्रचार किया था, ऐसा उल्लेख ब्रज की हस्तलिपि 'पोथी' में स्पष्ट है।

उस्ताद ताज खाँ डेरेंदार के पुत्र नासिर खाँ पखावजी अपने समय के प्रसिद्ध कलाकार थे। उन्होंने अपने पिता के उपरान्त मयुरा के पं० जलकीदास से, जो कुदक सिंह के गुरु भाई थे, शिक्षा ली थी।

करम इमाम की पुस्तक 'मजदून उल्ल सूसीकी' के आधार पर पं० मातखण्डे ने अपनी

४. दि मेजर ट्रेडोशन आफ नार्थ इन्डियन ड्रमिंग, पार्ट II, रोबर्ट गोडविन, पृष्ठ १८३।

५. मध्य प्रदेश की विभूति भूदंग सम्राट् कुदक सिंह : बाबू लाल गोस्वामी। बाबू शारदा प्रसाद अभिनन्दन ग्रन्थ में संकलित लेख : खीर्वा, म० प्र०।

६. संगीत चिन्तामणि : बृहस्पति, पृष्ठ ३५६।

पुस्तक संगीत शास्त्र भाग ४ की पृष्ठ संख्या २२१ में लिखा है कि "उस्ताद ताज खाँ के पुत्र उस्ताद नासिर खाँ कुदऊ सिंह के समय के तथा उनकी बराबरी के कलाकार थे। उन दोनों में वादन प्रतियोगितामें हुआ करती थी।" उसी पुस्तक में उ० नासिर खाँ की श्रेष्ठता प्रदर्शित करते हुये आगे लिखा गया है कि "नासिर खाँ का हाथ कुदऊ सिंह से थोड़ा कर्कश था, परन्तु समझदारी में ताज खाँ और नासिर खाँ को कुदऊ सिंह की अपेक्षा अधिक अच्छा ही कहा जाता था।"

'मऊदन उस मूसीकी' के आधार पर श्री मधुसूदन शरण 'बेदिल' भी लिखते हैं कि "नासिर खाँ और कुदऊ सिंह में थोड़ा अन्तर प्रतीत होता है। कुदऊ सिंह की अवस्था प्रौढ़ होने के कारण उनका हाथ अत्यन्त मुलायम तथा साफ है और नासिर खाँ का हाथ जवान तथा अल्पवयस्क होने के कारण दबग और करारा है। नासिर खाँ के पिता ताज खाँ पखावज वादन में कुदऊ सिंह से अधिक जानकारी रखते हैं।"

इन उल्लेखों से निष्कर्ष निकलता है कि पंजाब घराने के ये उस्ताद बड़े विद्वान् और गूणी रहे होंगे। इन्हीं लोगों के प्रयास से पंजाब घराना विस्तृत हुआ, जो बाद में उ० हुसेन बख्श, उ० फकीर बख्श, उ० करम इलाही, मियाँ मलंग, मियाँ कादिर बख्श आदि के प्रयत्नों से विशाल वृद्ध बन कर विस्तृत हुआ। पंजाब घराने के विकास में इन उस्तादों, उनके वंशजों एवं शिष्यों का असूत्य योगदान रहा है।

पखावज की पंजाब परम्परा में लाला भवानी दास के प्रमुख पाँच शिष्य हुये। उ० कादिर बख्श (प्रथम), जिनके पुत्र मियाँ हुसेन बख्श, पौत्र मियाँ फकीर बख्श तथा प्रपौत्र मियाँ कादिर बख्श थे। दूसरे उ० ताज खाँ ठेरेदार—जिनके पुत्र नासिर खाँ उत्कृष्ट कलाकार थे। वे मथुरा के पं० जानकी दास के भी शिष्य थे। उ० नासिर खाँ दीर्घकाल तक जियाजी राव गायकवाड़ के राज्यकाल में बड़ीदा दरबार में रहे तथा बड़ीदा के कलावन्त कारखाने में रहकर अनेक शिष्य तैयार किये, जिनमें पं० कान्ता प्रसाद प्रमुख हैं। उनकी वंश परम्परा में उनके पुत्र नासिर हुसेन, पौत्र नजीर खाँ आदि अच्छे कलाकार हुये हैं। तीसरे शिष्य एक अज्ञात हिन्दू व्यक्ति थे, जिनके शिष्य पं० भवानी प्रसाद से वंश के मबख्त साल ने कुछ शिष्या ग्रहण की थी। चौथे शिष्य उ० हद्दुखी साहौर बाने थे, जिनसे बनारस के पं० बलदेव सहाय ने सीखा था, ऐसा पंजाब घराने के कलाकारों का दावा है और बनारस घराने के प्रतिनिधि कलाकार इस दावे का खीरदार खण्डन करते हैं। पाँचवें शिष्य अमीर अली थे, जो लखे हुसेन डोलकिया के पुत्र थे। भवानी दास ने लखे हुसेन की हरा कर उसके पुत्र को अपना शिष्य बनाया था। अमीर अली ने पंजाब के दुक्कड़ बाब का प्रचार किया, ऐसा उल्लेख 'धोधी' में है।

इन पाँच शिष्यों के अतिरिक्त भी पंजाब की परम्परा में लाला भवानी दास के अनेक शिष्य हुये, किन्तु उनके विषय में कोई विशेष जानकारी उपलब्ध नहीं हो सकी। पंजाब घराना हिन्दुस्तान तथा पाकिस्तान दोनों देशों में फैला है। अतः लाला भवानी दास की शिष्य परम्परा पाकिस्तान में भी विस्तृत हुई होगी, जिसके इतिहास से हम अनभिज्ञ हैं।

लाला दीन जी के प्रशिष्य उ० हुसेन बख्श के पुत्र उ० फकीर बख्श के सेकड़ो शिष्य

थे। उनके प्रमुख शिष्यों में उनके पुत्र कादिर बख्श, मियाँ करम इलाही, बाबा मलंग खाँ, उ० फ़िरोज़ खाँ, उ० कल्लन खाँ, उ० मीरा बख्श घोलवालिया, उ० महबूब बख्श आदि के नाम गिनाये जाते हैं। विशेष उल्लेखनीय तथ्य यह है कि उ० फकीर बख्श के बाद सभी उस्तादों ने अपने शिष्य पखावज में न बनाकर तबले में तैयार किये। अतः इस परम्परा एवं धारण की आगे की तबला वादकों की पीढ़ी का वर्णन हम तबला अध्ययन के अन्तर्गत ही करेंगे। तथा इस परम्परा की तालिका भी उसी अध्याय के अन्त में आप देख सकते हैं। चूँकि आज पखावज वादन की प्रथा पंजाब से लगभग समाप्त हो चुकी है और मेरी जानकारी में वहाँ कोई खेप्ट पखावज वादक नहीं है, अतः यह लिखना कि वहाँ की पखावज वादन की क्या शैली, विशेषता एवं पद्धति उन दिनों प्रचलित थी, कठिन है।

• •

कुदऊ सिंह घराना

अठारहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में हमारा देश अंग्रेजों की पराई में अकड़ गया। हम गुलाम हुये। विदेशी शासन काल में हमारी कला और संस्कृति की अनेक प्रहार भेजने पड़े। विदेशी प्रभुत्व एवं राजकीय अस्थिरता के कारण संगीत राजाग्रय खो चुका था और छोटी-छोटी रियासतों में पलने लगा था।

ऐसे प्रतिष्ठित दिनों में, यदि हमारे कलाकारों को उन देशी रियासतों के महाराजा, नवाब तथा ठाकुरों का संरक्षण नहीं मिला होता तथा इन कला-प्रेमियों के द्वारा उन कलाकारों की कला का गौरव नहीं हुआ होता तो निःसंदेह हमने संगीत के क्षेत्र में बहुत कुछ खो दिया होता। भारत की सांस्कृतिक परम्परा उन गुणग्राही सामन्तों की सदा श्रुणी रहेगी।

ऐसे ही एक कला-पारखी नरेश के राज-दरबार में भारत के महात्मा मृदंग-केसरी कुदऊ सिंह महाराज विद्यमान थे। वे मध्य प्रदेश में स्थित दतिया रियासत के राजा भवानी सिंह के दरबार के अन्तर्गत कला रत्न थे। अपने दीर्घ जीवन काल में उन्होंने अनेक राजा महाराजाओं की महफिलों को सजाया था, किन्तु दतिया नरेश की उदारता, प्यार एवं कला-परस्ती पर वे इस कदर मुग्ध थे कि एक बार दतिया जाकर बस जाने के पश्चात् जीवन के अन्तिम क्षण तक वहीं रहे। अपनी बहुमुखी प्रतिभा एवं सिद्धि के बल पर इस कला स्वामी ने पलायन को अत्यन्त गौरवान्वित किया। भारतीय संगीत समाज और ताल मर्मज्ञ संगीत प्रेमीजन आज भी उनका नाम बड़े सम्मान एवं श्रद्धा के साथ लिया करते हैं।

महाराज कुदऊ सिंह का घराना पलायन वादन के क्षेत्र में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखता है। वे उन महात्मा तेजस्वी लाला भवानीदीन (भवानी दास अथवा भवानी दीन) के प्रतिभावान शिष्य थे, जिनका योगदान पलायन के क्षेत्र में सर्वाधिक है।

लाला भवानी दीन के विषय में संगीत जगत् में काफी मत-मतान्तर है। एक मतानुसार वे अकबरगुनीन लाला भगवान दास पलायन की वंश एवं शिष्य परम्परा में से थे। कहा जाता है कि उनके परदादा लाला भगवान दास ब्रज के श्याम जी पलायन के चार प्रतिभावान शिष्यों में से एक थे, जिन्हें अकबर के दिल्ली दरबार में तानसेन की संगति करने का अवसर मिला था।

दूसरे मतानुसार लाला भगवान दास जावली घराने के प्रणेता थे। बादशाह अकबर ने उनके वादन से प्रसन्न होकर उनकी जावली शॉर्ट में दे दिया था। अतः उनकी परम्परा जावली परम्परा कहलायी। शाहनशाह अकबर ने भगवान दास के पुत्रों को 'सिद्ध' की उपाधि दी थी, तब से उनके वंश के सभी कलाकार अपने नाम के साथ 'सिद्ध' लगाने लगे। कुदऊ सिंह के गुरु भवानी दीन इसी भगवान दास की परम्परा के शिष्य अथवा वंशज थे।^१

तीसरे मतानुसार भगवान दास जी मथुरा निवासी थे तथा उन्हें संत शिरोमणि स्वामी

हरिदास जी का शिष्य होने का सीमाव्य मिला । तत्पश्चात् उनको अकबर के दरबार के कलाकार होने का भी गौरव प्राप्त हुआ, जहाँ वे संगीत सम्राट् तानसेन की संगति किया करते थे । भवानी दीन उन्हीं भगवान दास के पौत्र थे ।

दुर्भाग्य से इन सीन मतों में से एक को भी ऐतिहासिक प्रामाणिकता प्राप्त नहीं है । किन्तु राग दर्पण, मअदन उल मूसीकी, खुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार आदि पुस्तकों के उल्लेखानुसार इतना अवश्य निश्चित हो जाता है कि अकबर काल में भगवान दास नामक एक पखावजी थे, जो तानसेन की संगति किया करते थे । भवानी दीन उन लाला भगवानदास के तीसरी पीढ़ी में आते हैं, जिनका समय १८ वीं शती का आरम्भ काल माना जाता है ।

इन तीनों मतों के अतिरिक्त एक और मत मथुरा में व्याप्त है, जो उपर्युक्त चारों में अधिक प्रामाणिक लगता है ।

मथुरा के पखावजी छेदाराम जी की 'पोवी' में, जो कि २०वीं शती के पूर्वकाल में लिखी गई है, कुदरु सिंह के गुरु भवानी दीन को भवानी दास के नाम से सम्बोधित किया गया है । उस पुस्तक के अनुसार भवानी दास आज की कोरिया परम्परा के कलाकार थे । वे वैवत्किशन जी के पौत्र थे, दत्तिया दरबार में नौकर थे तथा अपने समय के सर्वाधिक प्रसिद्ध कलाकार माने जाते थे । उनसे अनेक लोगोंने सीखा था, जिनमें कुदरु सिंह, मथुरा के टीकाराम तथा पंजाब के अमीर अली का समावेश होता है ।^१

जो भी हो किन्तु इतना निश्चित है कि पखावज की अनेक परम्पराओं के साथ भवानी दास का सम्बन्ध रहा है तथा इस क्षेत्र में उनका योगदान सर्वाधिक है ।

हकीम मोहम्मद करम इमाम, फकीरुल्लाह तथा छेदाराम ने अपनी-अपनी पुस्तकों में भवानी दीन अथवा भवानी दास के शिष्यों में कुदरु सिंह, ताजखाँ डेरेशार, टीकाराम तथा खन्ने हुनेन डोलकिया के पुत्र अमीर अली का उल्लेख किया है । अतः इस धारणा की पुष्टि हो जाती है कि पंजाब तथा कुदरु सिंह इन दोनों घरानों की परम्परा के आद्य प्रवर्तक लाला भवानी दीन या भवानी दास ही थे ।

लाला भवानी दीन के नाम के विषय में काफ़ी मत-मतान्तर है । कुदरु सिंह परम्परा वाले उन्हें भवानी दीन कहते हैं, ब्रज-मथुरा तथा पंजाब परम्परा वाले उन्हें भवानी दास कहते हैं, कोई उन्हें भवानी सिंह तो श्री लक्ष्मीनारायण गर्ग कृत 'हमारे संगीत रत्न' में उन्हें भगवान दास कहा गया है ।^२

संभव है कि आवली घराने की परम्परानुसार उनका नाम भवानी सिंह हो, किन्तु साधु वृत्ति धारण करने के कारण दीन भावना के द्योतक भवानी दीन अथवा भवानी दास नाम से पहचाने गये हों । जो भी हो, किन्तु निश्चित रूप से वे कुदरु सिंह के गुरु थे ।

मृदंग सम्राट् कुदरु सिंह अपने युग के सर्वाधिक सुविख्यात एवं श्रेष्ठ पखावजी हुये । प्रभावशाली व्यक्तित्व तथा भक्ति-भावना से ओत-प्रोत स्वाभिमान की विचारों के स्वामी कुदरु सिंह जी को पखावज का युग-पुरुष कहा जाता है ।

१. देखिये इस पुस्तक का अध्याय ६ : ब्रज मथुरा की कोरिया परम्परा ।

२. 'हमारे संगीत रत्न', संगीत कार्यालय प्रकाशन, पृष्ठ ५४४ ।

गुरुकुपा से जो कुछ उन्होंने पाया उसको अपनी कल्पना और कुशाग्र बुद्धि-शक्ति से उस सीमा तक पहुँचा दिया कि आज भी उनकी वादन परम्परा अपना एक असग अस्तित्व रहे हुए भारत के कोने-कोने में फैली हुई है। उनके बाद उनके घराने में एक से एक बढ़ कर कलारत्न पैदा हुये, जिन्होंने न केवल उनकी प्रणाली को ही आगे बढ़ाया वरन् सोप होती जा रही पञ्चावज की प्राचीन कला को भी जीवित रखने का भगीरथ प्रयत्न किया।

कहते हैं कि कुदऊ सिंह महाराज माँ काली के परम भक्त थे। माँ उन पर अत्यधिक प्रसन्न थी। आज भी लोग उनकी कला के उत्कर्ष में भगवती दुर्गा की सिद्धि स्वीकार करते हैं। उनके चमत्कारपूर्ण मृदंग वादन की अनेक कथाएँ प्रचलित हैं, जिनमें मातेश्वरी काली का नाम लेकर मृदंग को हवा में उछालना तथा मृदंग पर हवा में अपने आप थाप बजना आदि किव-दन्तियाँ प्रमुख हैं। संगीत सम्राट् तानसेन और बैजू बाजरा के बाद यदि किसी कलाकार के लिये ऐसी अलौकिक जनधुति पैसी हो तो वह मृदंगारचार्य कुदऊ सिंह ही हैं। एक मदमस्त हाथी के सामने गज परन बजाकर उसे वग में कर लेने की चमत्कारपूर्ण बात जनधुति में आज भी सुरक्षित है जो विविध प्रमाणों के कारण सत्य लगती है। इस घटना का उल्लेख हमें अनेक पुस्तकों में मिलता है।

सन् १९३५ ई० में मराठी भाषा में लिखी गई श्री लक्ष्मण दत्तात्रय जोशी कृत 'संगीत शास्त्रकार व कलावन्तवाचा इतिहास' पुस्तक में भी इस घटना का वर्णन मिलता है। श्री प्यारेलाल श्रीमाल ने 'मध्य प्रदेश के संगीतज्ञ' में लिखा है कि 'यह हाथी कुछ वर्ष पूर्व एक दत्तिया के हाथीत्वाने की सुशोभित करता था और उस महान् कलाकार की कला-सिद्धि का जीवित उदाहरण था।'^४

इस विषय में श्री बाबूलाल गोस्वामी अपने लेख में लिखते हैं कि दत्तिया-नरेश के सेवक श्री मन्नु खिदमतदार की ओर से उनको यह जानकारी प्राप्त हुई कि उस हाथी को बाद में गोदरजात कलकत्ते वाली को दे दिया गया था। हाथी के साथ उसका महावत लाल खाँ फौजदार भी कलकत्ता गया था।^५ महाराजा छत्रपति सिंह (विजवा, म० प्र०) ने उस हाथी का नाम 'गणेशगज' बतलाया है। कुदऊसिंह के एक प्रसिद्ध शिष्य जगन्नाथप्रसाद पञ्चावजी (बय-पुर) के पुत्र ने बताया कि उसकी वग में कर लेने के पश्चात् कुदऊसिंह महाराज का ब्रह्मांड फट गया था और उनको मोक्ष प्राप्त हो गया। ऐसा उनके पिता श्री जगन्नाथप्रसाद जो बताया करते थे। इस प्रकार की अनेक कथा-कहानियाँ उनके विषय में सुनने की मिलती हैं जो उनकी शिष्य परम्परा में तथा उनके प्रशंसकों में फैली हुई हैं।

कुदऊसिंह के प्रारम्भिक जीवन के विषय में विशेष जानकारी नहीं मिलती। उनके दामाद अथवा दौहित्र श्री काशी प्रसाद के अनुसार वे पूर्वी ब्राह्मण थे। ब्रज की हस्तलिपि 'पोथी' में उनको कान्यकुब्ज ब्राह्मण बतलाया गया है। उनका जन्म बाँदा (उत्तर प्रदेश) में सन् १८१२ ई० में तथा मृत्यु १९०७ ई० में हुई थी। 'मध्य प्रदेश के संगीतज्ञ' नामक पुस्तक में उनका जन्म सम्वत् १८७२ तथा मृत्यु सम्वत् १९६६ दिया गया है।^६ भारतीय संगीत कोश में कुदऊ-

४. मध्य प्रदेश के संगीतज्ञ : प्यारेलाल श्रीमाल, पृ० २४०।

५. विन्ध्य प्रदेश की विभूति मृदंग सम्राट् कुदऊसिंह (लेख-बाबूलाल गोस्वामी—यानू शारदा प्रसाद अभिनन्दन ग्रन्थ म० प्र०, पृ० १९५।

६. मध्य प्रदेश के संगीतज्ञ : प्यारेलाल श्रीमाल, पृष्ठ २४०-४१।

सिंह का पूरा नाम कुदक सिंह तिवारी लिखा गया है।^७

कुदक सिंह के छोटे भाई राम सिंह की वंश परम्परा के श्रीराम जी लाल शर्मा (रामपुर के स्व० अयोध्या प्रसाद के पुत्र) के अनुसार कुदक सिंह के पिता श्री सगुण सिंह जी तथा दादा श्री सुख लाल सिंह जी काशी दरवार के राजपुरोहित थे।

नौ वर्ष की अल्प आयु में माता-पिता का देहान्त हो जाने के कारण वे घर छोड़ कर निकल पड़े तथा पखावज सीखने की ललक ने उन्हें गुरु भवानी दीन के द्वार पर पहुँचा दिया। गुरु का सहारा और स्नेह उनके जैसे अनाथ बालक के लिये ईश्वर की असीम कृपा ही सिद्ध हुई। जिन दिनों कुदक सिंह गुरु भवानी दीन के पास पहुँचे, दीन जी वृद्ध हो चुके थे।

ब्रज की 'पोयी' के अनुसार पखावज सीखने की तीव्र-चेष्टा के साथ अल्प आयु में जब कुदक सिंह मथुरा पहुँचे तो भवानी दास के दादा केवल किशन जीवित थे। अतः वहाँ की परम्परा के अनुसार उनको गंडा केवल किशन जी से सम्मानार्थ बंधवाया गया, जबकि उनकी पूर्ण शिक्षा भवानी दास द्वारा ही हुई।

कुछ लोगों का यह आक्षेप है कि कुदकसिंह ने गुरु की बहुत सेवा की थी, किन्तु प्रत्यक्ष रूप में उन्हें गुरु से विद्या नहीं मिली। अपने गुरु भाइयों को सुन-सुनकर के ही कुदक सिंह ने दक्षता प्राप्त की। हो सकता है कि गुरु की वृद्धावस्था इसका कारण रहा हो। किन्तु कुदक सिंह जी के निकट सम्पर्क में रह चुके व्यक्तियों ने तथा उनके शिष्य-प्रशिष्यों ने उक्त बात को असत्य बतलाया है। उनका मत है कि दीनजी ने उन्हें पुत्रवत् पाला था। पखावज के साथ-साथ उनकी राग-रागिनियों का भी ज्ञान कराया था तथा परम इष्ट की सिद्धि भी उन्हें अपने गुरु के द्वारा ही प्राप्त हो सकी थी।

माँ जगदम्बा उन पर बेहद प्रसन्न थीं। माँ की परम कृपा से ही विद्या का अमूल्य भंडार तथा विश्व की रिझाने की अद्भुत कला उन्हें प्राप्त हुई थी।

वे महान् कला-स्वामी थे। उन्होंने अपने जीवनकाल में अनेक राजदरबारों में अपनी कला प्रस्तुत करके नाम कमाया था। सन् १८४७ ई० में अवध के नवाब वाजिद अली शाह के दरबार में असाधारण मुहंगवादन प्रस्तुत करके उन्होंने 'कुँवर दास' (सदा कुँवर) की उपाधि प्राप्त की थी।^८ सन् १८४८ में लखनऊ दरबार में श्री जीध सिंह पखावजी को परास्त करके एक हजार मुद्रा का पुरस्कार जीता था।^९ परन्तु 'पोयी' के अनुसार यह घटना दतिया दरबार में हुई थी।

७. भारतीय संगीत कोश : विमला कान्त राय चौधरी—हिन्दी अनुवाद मदनलाल व्यास, पृष्ठ २३२।

८. (अ) विन्ध्य प्रदेश की विभूति—पृष्ठ १६६।

(ब) संगीत शास्त्रकार व कलावन्तर्गांचा इतिहास, पृष्ठ १६८-१७०।

(स) हमारे संगीत-रत्न—पृष्ठ ५४४-४५।

(द) कुदकसिंह परम्परा में पागलदास पखावजी : उमेश माथुर, धर्मगुण २ मई १९६५।

९. (अ) विन्ध्य प्रदेश की विभूति : मूढग सम्राट् कुदकसिंह।

(ब) संगीत शास्त्रकार व कलावन्तर्गांचा इतिहास : स. दा. जोशी।

(स) मुसलमान और भारतीय संगीत : आचार्य गृहस्पति।

सन् १८४६ में कुछ समय के लिये वे रामपुर दरबार में थे। सन् १८४६-५० में उन्होंने रीवा नरेश विश्वनाथ सिंह के दरबार को सुशोभित किया था। कुदऊ सिंह ने रीवा के दरबारी कलाकार मोहम्मद शाह को पराजित किया था, ऐसा उल्लेख मिलता है। रीवा नरेश ने उन्हें एक विशेष परन के लिये सवा लाख रुपये इनाम में दिये थे। वह परन 'नवा लाखो परन' के नाम से प्रसिद्ध है। (श्री बाबू लाल गोस्वामी अपने लेख में बारह हजार रुपये लिखते हैं।) सवा लाखी परन आज भी अयोध्या की पोथियों में सुरक्षित है। किन्तु ताल लिपिवद्ध न होने के कारण अलभ्य हो चुकी है।^{१०}

रीवा के अतिरिक्त कुदऊ सिंह महाराज कुछ समय तक बांदा के नवाब के पास तथा मध्य प्रदेश की कवर्धा रियासत के फिरोज़ के जमीन्दार श्री दलगंजन सिंह के पास भी रहे थे। जमीन्दार श्री दलगंजन सिंह के भाई को कुदऊ सिंह ने शिक्षा दी थी।^{११}

कुदऊ सिंह ने अपनी पुत्री की शादी के दहेज में चौदह सौ परनें अपने दामाद श्री काशी-प्रसाद को दी थी, जिन्हें पुत्री धन समझ कर कुदऊ सिंह महाराज ने आजीवन नहीं बजाया। सन् १८५३ में वे झांसी के नरेश, राजा गंगाधर राव के दरबार में गये थे। महाराजा गंगाधर राव और कुदऊ सिंह के बीच मधुर सम्बन्ध थे। महाराज की मृत्यु के पश्चात् महारानी लक्ष्मी बाई ने भी उनका वयेष्ट आदर सम्मान किया था। सन् १८५७ ई० के विप्लव में जब अंग्रेजों ने झांसी पर अधिकार प्राप्त कर लिया तो कुदऊ सिंह को भी बन्दी बना दिया गया, किन्तु दतिया के महाराजा भवानी सिंह ने उन्हें कैद से मुक्त कराया और अपने दरबार में सम्माननीय स्थान दिया। इस प्रसंग की स्मृति में कुदऊ सिंह अपने दाहिने पैर में एक जंजीर पहने रहते थे। पूछने पर बतलाते थे कि "भाई, मैं स्वतन्त्र कर्दा हूँ। मैं तो दतिया नरेश का आजीवन कैदी हूँ।"^{१२}

इस घटना की पुष्टि करते हुये दतिया के कर्नल रघुनाथ सिंह बतलाते हैं कि जेल में पत्थर के खम्भे पर दिन-रात अन्धास करते रहने के कारण कुदऊ सिंह के हाथों में सदैव कम्पन होता रहता था, ठीक उसी प्रकार जैसे पत्ताव्रज पर हाम चलता रहता है। कप्तान दोस्त मोहम्मद ने भी इस बात की पुष्टि की है तथा दतिया के राजा भवानी सिंह के खिदमतगार मन्तु ने भी इस घटना की प्रामाणिकता पर बस दिया है।^{१३}

ग्रज की पुस्तक 'पीथी' के अनुसार कुदऊ सिंह जी अपने गुरु भवानी दास की मृत्यु के पश्चात् उनके स्थान पर दतिया दरबार में नियुक्त हुये थे। वे दतिया दरबार के रत्नों में से थे और अन्तिम समय तक उसी दरबार की शोभा बढ़ाते रहे। उनकी निर्भीकता पर प्रसन्न होकर दतिया नरेश राजा भवानी सिंह ने उन्हें 'सिंह' की उपाधि दी थी, तब से वे कुदऊ महाराज के स्थान पर कुदऊ सिंह महाराज कहलाये जाने लगे।

उपर्युक्त राजदरबार के अतिरिक्त अयोध्या, धौलपुर, समथर, बालियर आदि अनेक दरबारों में उन्होंने आदर सम्मान प्राप्त किया था।^{१४}

१०. अयोध्या के श्री पाणलदास पद्मावती से भेंट के आधार पर।

११. मध्य प्रदेश के संगीतज्ञ : प्यारेलाल श्रीवास्तव : पृष्ठ २६८।

१२. कुदऊ सिंह (लेख) : उमेश साधु।

तथा

कुदऊ सिंह (लेख) : बाबू लाल गोस्वामी।

मृदंग वादन की शास्त्रीय परम्परा को उन्होंने स्वनिर्मित परनों से विकसित किया था। उन्होंने हजारों परनों की रचना की। उनकी बाज-बहेरी परन (जिसमें बाज पक्षी के भ्रमटने का घृतान्त है), गज परन, शिव ताण्डव परन, समुद्र सहरी परन, दहेज परन, अश्व परन, मन-मोर परन, विजली परन, घटा तोप परन, दुर्गा परन, गणेश परन, आदि अनेक परनों प्रसिद्ध हैं। कहते हैं कि वे जब "जल पंच देवी" स्तुति परन को देवी के सामने बजाते थे तो रखा हुआ नारियल स्वतः टूट जाता था।^{१३} ऐसी मान्यता है कि उनको बाइस सौ परनों याद थी और प्रत्येक परन कम से कम २४ आवृत्तियों की होती थी।

पलावज के क्षेत्र में कुछ विद्वान् गुणी जनो की स्वनिर्मित परनों—जैसे नीलाम्बर-पीताम्बर की परन, पहाड़ सिंह-जौहार सिंह की परन, नाथ जी महाराज की परन, रतन सिंह जी महाराज की परन, विश्वनाथ सिंह जी रीवा नरेश की परन आदि अनेक परनों प्रसिद्ध हैं, किन्तु कुदरु सिंह की परनों उनके अनोखे ढंग तथा पृथक् वादन शैली के कारण स्वतन्त्र घराने के रूप में महत्वपूर्ण स्थान रखती हुई सबसे भिन्न लगती हैं। उनकी वादन शैली मौलिक होने के कारण उनकी परम्परा एक स्वतन्त्र घराने के रूप में प्रसिद्ध हुई। उनकी रचित परनों की हस्तलिखित प्रति उनके शिष्यों के पास उपलब्ध है। यदि वह प्रकाशित हो सके तो संगीत जगत् को बहुत लाभ होगा।

दतिया दरबार के गुण-ग्राही राजा भवानी सिंह के समक्ष अपनी कला प्रस्तुत करने के हेतु बड़े-बड़े खाँ साहब, पंडित तथा उत्तम गायक, वादक एवं नर्तक आया करते थे। अतः कुदरु सिंह को उस समय के सभी गुणी एवं प्रतिष्ठित कलाकारों की संगति करने का अवसर मिलता रहता था।

कुदरु सिंह की हवेली आजकल अग्रवाल धर्मशाला के नाम से दतिया में है तथा उनकी समाधि दतिया उन्नाव मार्ग पर दतिया शहर से करीब डेढ़ दो किलोमीटर की दूरी पर एक धीरान स्थान पर आज भी स्थित है।

सन् १९०७ में ६५ वर्ष की अवस्था में उनका देहान्त हुआ। कुछ लोग उनकी उम्र १२० वर्ष की बतलाते हैं, किन्तु वह अप्रमाणित है। कुछ लोग कहते हैं कि गज को बरा में करने के कारण ब्रह्माण्ड फट जाने से उनकी मृत्यु हुई थी, परन्तु इसका भी कोई प्रमाण प्राप्त नहीं होता।

कुदरु सिंह जी ने जीवन पर्यन्त मुक्त मन से विद्यादान किया था तथा सैकड़ों शिष्य तैयार किये थे। विशेष उल्लेखनीय बात तो यह है कि सभी शिष्यों को वे अलग-अलग बाँटें सिखाते थे। निर्धन विद्यार्थियों को स्वयं धन देकर (शिष्यवृत्ति के रूप में) उनका पालन-पोषण भी करते थे। वे इतने उदार हृदय थे कि जीवन पर्यन्त जो कुछ धनराशि कमाई उदारतापूर्वक दान कर दी। राजदरबारों में उन्हें प्रतिदिन जो धन-राशि मिलती थी उसमें से अपना खर्च निकाल देने के पश्चात् वे सब कुछ अपने शिष्यों तथा निर्धनों को बाँट देते थे।

उनकी विशाल शिष्य परम्परा सम्पूर्ण भारत में फैली है। उनके प्रमुख शिष्यों में

१३. राजा छत्रपति सिंह (बिजना) की भासी में सी गई मुलाकात के आधार पर। श्री छत्रपति सिंह स्वयं कुदरु सिंह घराने के मूर्दगानार्थ हैं।

निम्नलिखित व्यक्तियों के नाम उल्लेखनीय हैं—पं० मदन मोहन उपाध्याय, अयोध्या के बाबा रामकुमार दास, दरभंगा के पं० मध्या लाल, उनके अपने भाई राम सिंह, राजस्थान के श्री जगन्नाथ पारीक, बंगाल के श्री दिलीप चन्द्र भट्टाचार्य, पीलीभीत के शम्भू दयाल, बनारस के बड़े पर्वत सिंह (कोई उन्हें चर्चारी तो कोई उन्हें दतिया के निवासी बतलाते हैं।), टोकम-गढ़ के लाला भल्ली, दतिया के खिल्ली नागर्च, पंजाब के जानी हरनाम सिंह तथा राणी कुम्भन सिंह, महाराष्ट्र के बलबन्त राव ताने, मथुरा के चिरजी लाल (तबला वादक श्री प्रेम बल्लभ के दादा), सिध हृदराबाद के चेतन गिरि, पं० मदन मोहन सोरोवाले, बदलू तथा अंतरा (दोनों भाई) भसीजे श्री जानकी प्रसाद इत्यादि, । उनकी दो बेटियाँ थीं । उनके जमाई काशी प्रसाद ने भी उनसे सीखा था । (काशी प्रसाद को कोई दोहित्र मानते हैं।) इस प्रकार उनके वंश तथा शिष्य-शिष्यों की परम्परा काफी विशाल है ।

कुदरु सिंह के छोटे भाई पं० रामसिंह की परम्परा में भी उनकी विद्या फैली । राम सिंह स्वयं उत्कृष्ट पखावजी थे । उनके पुत्र जानकी प्रसाद की कुदरु सिंह जी ने स्वयं तालीम दी थी । जानकी प्रसाद दतिया के दरबारी कलाकार थे । उनके पुत्र गया प्रसाद भी उच्च कोटि के कलाकार हुये । वह दतिया दरबार में रहे । गया प्रसाद के पुत्र श्री अयोध्या प्रसाद पखावजी का अभी कुछ वर्षों पूर्व देहान्त हो गया है । वे अपनी परम्परा के समर्थ कलाकार और राष्ट्रीय सम्मान 'पद्म श्री' ने अलङ्कृत हुये थे । वे एक सच्ची अवधि तक रामपुर दरबार की सेवा में रहे । उनके चार पुत्रों में सबसे छोटे पुत्र श्रीराम जी लाल शर्मा आजकल रामपुर में हैं जो अपनी परम्परा का गौरव यथावत् सन्हाते हुये हैं । कुदरु सिंह जी का व्यक्तित्व इतना प्रभावशाली था कि उनके समकालीन सभी कलाकारों पर उनके राज का प्रभाव एवं प्रभुत्व देखने को मिलता था । उनके अनेक शिष्यों ने कई पुस्तकों की रचना भी की है ।

पंजाब घराने के स० ताज खाँ, डेरेदार के पुत्र नासिर खाँ पखावजी के साथ कई बार उनकी प्रतिस्पर्धा हुई ऐसा उल्लेख मिलता है । कुछ लोगो की ऐसी मान्यता है कि प्रतियोगिता में परास्त हो जाने के कारण नासिर खाँ ने उनका शिष्यत्व स्वीकार कर लिया था, किन्तु मुझे इसमें संदेह है, क्योंकि नासिर खाँ के लिये अलग-अलग पुस्तकों में अनेक उल्लेख देखने को मिलते हैं, जिनके आधार पर यह प्रमाणित होता है कि वे उच्चकोटि के वादक थे और अपने पिता ताज खाँ डेरेदार तथा मथुरा के पं० जानकी दास के शिष्य थे ।

मथुरा के पं० जानकी दास तथा कुदरु सिंह के बीच हुई प्रतियोगिता का उल्लेख छेदा राम कृत 'पीथी' में उपलब्ध है, जिसमें जानकी दास की गुण ग्राहिता तथा कुदरु सिंह की अद्भुत सिद्धि का वर्णन मिलता है । इसके उपरान्त अबध दरबार में बाबू जोध सिंह को हरा कर एक हजार स्वर्ण मुद्रा जीतने का उल्लेख हमें कई पुस्तकों में देखने को मिला । ब्रज मथुरा के कलाकार इस प्रतियोगिता की दतिया दरबार में हुई बतलाते हैं ।

तदुपरान्त खन्ने हुसेन डोत्रकिया के साथ भी कुदरु सिंह की प्रतियोगिता की बातें सुनने को मिलती हैं । यद्यपि इस दृष्टांत का सम्बन्ध कुदरु सिंह के बदले लाला भवानी दीन के साथ कुछ अधिक उर्कसंगत लगता है ।

कुदरु सिंह घराने की वादन विशेषता

कुदरु सिंह जी सिद्ध पुरुष थे । वे शक्ति के परम उपासक थे । अतः उनके बाज में

गाम्भीर्य, ओज-प्रबलता एवं भक्ति भावना स्पष्ट दृष्टिगोचर होती थी। गुरु प्राप्त विद्या के उपरान्त उन्होंने स्वयं अनेक परनों की रचना करके मृदंग साहित्य को सम्बृद्ध किया। उनके बाज में परनों की विलप्यता, लम्बाई एवं प्रकारों का वैचित्र्य प्रचुर मात्रा में देखने को मिलती है। मृदंग का बाज पार्श्व पाणी बाज है। कृदऊ सिंह परम्परा में इसी बाज का प्राधान्य है। हाथ की शुद्धता तथा ध्वनि एवं बोलों की स्पष्टता एवं सफाई को इस घराने में सबसे अधिक महत्व दिया जाता है। लम्बे-लम्बे बोलों को सफ़ाई और स्पष्टता से बजा कर झड़ी सी लगा देता, जिसे सुन कर गुणी जन चकित रह जायें यह उनके बाज की मुख्य विशेषता है। पाँच, सात, दस, बीस, चौबीस आवृत्तियों की परनें उनके बाज में साधारण थी। उनकी मेघ परन, घटा टोप परन, इन्द्रधनुषी परन, बूंद परन आदि अनेकानेक आवृत्तियों की हैं। गठन की दृष्टि से बोलों का सौन्दर्य उनमें कूट-कूट कर भरा पड़ा है। साहित्य की दृष्टि से वे उच्चकोटि की बंदिशें हैं।

कुदऊ सिंह का बाज नाना पानसे के बाज की अपेक्षा कड़ा बाज है। उसमें धडगण, धडाघ्न, तड़ध, दधै, धिलांग, घुमकिट, कृधित, घेत्ता, दवेत्ता, तक्का, थूंगा, भूंगा इत्यादि खोरदार बोलों का प्रयोग देखने को मिलता है। अनुमान है कि शक्ति स्वरूपा माँ जगदम्बा के परम भक्त होने के कारण उन्हें ऐसा ओजपूर्ण एवं गम्भीर बाज प्रिय रहा होगा।

२७ धा की बिजली कड़क छक्करदार परन, ताल धमार

तडकत तडतड़ धित्ता कित्तक तकधुम कित्तक धिलांग दिगतक तक्रिटधि कित्तक
 धिड़न्न कित्तक तकधुम कित्तक धाधि कित्तक ताधा तड़तड़ तूना कित्तक तकधुम
 कित्तक गदिगन धाधा धा, कित्तक तकधुम कित्तक गदिगन धाधा धा, कित्तक
 तकधुम कित्तक गदिगन धाधा धा, ५ तीन बार।

नाना पानसे घराना

कुदऊ सिंह ने महाराज अपनी कला साधना, वादन वैशिष्ट्य, प्रभावशाली व्यक्तित्व और विशाल परम्परा के द्वारा पञ्चावज के क्षेत्र में ऐसा प्रमुख जमा लिया था कि दूसरे सी साल पर्यन्त पञ्चावज के क्षेत्र में किसी दूसरे घराने की उत्पत्ति की कल्पना भी असम्भव सी प्रतीत होती थी। परन्तु उनके जीवन काल में ही एक अनौकिक प्रतिभा का कला को क्षितिज पर उदय हो चुका था, जिसके औमुखी व्यक्तित्व ने आगे चल कर कला संसार को परम उज्ज्वलित किया तथा एक नवीन घराने की भेंट से उसे नवीन ज्योति दी। उस कला पुंज का नाम था 'नाना पानसे'।

तत्कालीन विद्वानों के मतानुसार उत्तर से लेकर दक्षिण तक नाना पानसे जैसा लाल मर्मज्ञ, मधुर वादक एवं ताम गणितज्ञ कोई दूसरा नहीं था। नाना पानसे को ताल शास्त्र का नामक कहा जाता था। कुदऊ सिंह जी के कारण उत्तर भारत में तो पञ्चावज की प्रसिद्धि विपुल मात्रा में थी ही परन्तु महाराष्ट्र, मध्य प्रदेश तथा दक्षिण भारत में कुछ प्रदेशों में पञ्चावज के प्रचार एवं प्रसार का मुख्य श्रेय नाना पानसे को ही है।

कुदऊ सिंह महाराज के समकालीन बाबू जोष सिंह नामक एक उत्कृष्ट एवं सन्त प्रकृति के मृदगाचार्य हो गये हैं। वे ही नाना पानसे के गुरु थे। नाना जैसा प्रतिभाशाली शिष्य उत्पन्न करके उन्होंने संगीत जगत् को जो देन दी है, वह सचपुच अद्वितीय थी।

बाबू जोष सिंह के गुरु के विषय में दो मत प्रचलित हैं। एक मत के अनुसार वे लाला भवानी दीन के शिष्य एवं कुदऊ सिंह के गुरु भाई थे^१। दूसरे मत के अनुसार उनका सम्बन्ध लाला केवल किरान की परम्परा से है। ए० छिदाराम कृत 'पीथी' में बाबू जोष सिंह को भवानी दास का पौन और टीका राम का पुत्र बतलाया है। जो भी हो किन्तु बाबू जोष सिंह एक उत्कृष्ट पञ्चावजी थे तथा लाला भवानी दीन अथवा भवानी दास की परम्परा से ही सम्बन्धित थे। दोनों मतों के लोगों ने उनका सम्बन्ध भवानी दीन या भवानी दास से जोड़ा ही है।

कहा जाता है कि बाबू जोष सिंह प्रदर्शन और प्रसिद्धि से दूर रह कर अपनी एकान्त साधना में निमग्न रहा करते थे तथा भक्ति भाव से नित्य बीणापाणि देवी सरस्वती के चरणों में अपना मृदंग सुनाया करते थे। यद्यपि ऐसा उल्लेख मिलता है कि सन् १८४८ ई० में लखनऊ के वाजिद अली शाह के दरबार में कुदऊ सिंह के साथ बाबूजी की प्रतियोगिता हुई थी,

१. श्री पागल दास (अयोध्या) एवं डॉ० रयाबल्लभ (वरेली) तथा कुदऊ सिंह घराने के कुछ विद्वानों ने बाबू जोष सिंह को लाला भवानीदीन का शिष्य तथा कुदऊ सिंह का गुरु बतलाया है।

पानसे घराने के स्वर्गीय सखा राम पञ्चावजी (लखनऊ) भी अपने दादगुरु बाबूजी को लाला भवानी दीन का शिष्य बतलाते थे।

जिसमें विजय प्राप्त कर कुदक सिंह ने एक हजार मुद्रा का पुरस्कार जीता था ।^२ तथापि यह सिद्ध होता है कि बाबू जोध सिंह कुदक सिंह के समकालीन तथा श्रेष्ठ विद्वान् थे । स्वयं कुदक सिंह ने भी इस ऐतिहासिक प्रतियोगिता को जीतने के पश्चात् भरे दरबार में बाबू जी की विद्वत्ता की प्रशंसा करके उनका आदर किया था, ऐसा उल्लेख छेदा राम कृत 'पोथी' में उपलब्ध है । परन्तु उनके अनुसार यह प्रतियोगिता दत्तिया दरबार में हुई थी । कहते हैं कि कुदक सिंह ने अपनी सिद्धि के बत्त पर मृदंग को हवा में उछाल कर ऊपर 'घा' वजने के कारण प्रतियोगिता जीती थी, यूँ विद्वत्ता और ज्ञान में दोनों बराबर ही थे । सम्भव है इस सार्वजनिक पराजय के कारण बाबू जोध सिंह को वैराग्य उत्पन्न हो गया हो और इस क्षेत्र से संन्यास लेकर उन्होंने केवल एकान्त साधना में निमग्न रहना ही अच्छा समझा हो । ऐसे साधु प्रकृति के साधक के चरणों में बैठ कर विद्या ग्रहण करने का सौभाग्य नाना पानसे को मिला था । उनके अतिरिक्त बाबूजी के दूसरे शिष्यों में विन्ध्य प्रदेश के चखेर स्टेट के एक सूरदास तथा मथुरा के जट्टाराम की परम्परा के वंशज पं० कुन्दन राम का नाम लिया जाता है । पं० कुन्दन राम के पुत्र गंगा राम तथा उनके शिष्य मन्खन लाल (मथुरा) और मन्नु जी (काशी) ने इस क्षेत्र में काफी कीर्ति अर्जित की । मन्खन लाल और मन्नु जी कुदक सिंह तथा नाना पानसे दोनों परम्पराओं से सम्बन्धित थे ।

दक्षिण (महाराष्ट्र) के उत्साही होनहार बालक नाना पानसे में वक्षपन से ही शुद्ध संगीत के सत्कार विद्यमान थे । नाना का जन्म महाराष्ट्र के बाई के पास बबधन में हुआ था । बल्था-बदथा में ही पिता से पखावज सीखकर वे मन्दिरों में भजन कीर्तन की सुन्दर संगति किया करते थे । पिता के उपरान्त नाना पानसे को पुर्ण के दरबारी कलाकार मन्पावा जी कोडीतकर से भी सीखने का सौभाग्य मिला । पानसे जी के बाज में जो सारणी परवें (धाप परण) सुनने को मिलती है, वह कोडीतकर घराने का ही प्रभाव है । तत्पश्चात् उन्हें बाई के चौण्डे बुवा तथा मार्तण्ड बुवा से भी शिक्षा ग्रहण करने का अवसर मिला ।

सौभाग्य से किशोरावस्था में नाना पानसे को अपने पिता के साथ काशी जाने का अवसर मिला । काशी के मन्दिरों में भजन कीर्तन के साथ उनकी मृदंग संगति सुनकर वहाँ के लोग मुग्ध हो गये थे ।

उन दिनों काशी नगरी में बाबू जोध सिंह रहा करते थे । लोगों के मुख से उस महान् सन्त की अपार विद्या का वर्णन सुनकर नाना अपने को रोक न सके और एक दिन उनसे मिलने उनके घर पहुँच गए । उस समय नित्य नियमानुसार बाबूजी लय में खीन होकर माँ भगवती के चरणों में अपनी साधना का अर्घ्य अर्पण कर रहे थे । इस भक्त कलाविद् का अनोखा वादन सुनकर नाना दंग रह गये । वे आत्म विमोह होकर विद्या प्राप्ति की आकांक्षा से उनके चरणों पर गिर पड़े । गुरु ने शिष्य की भक्ति और प्रतिभा को पहचान लिया और इस प्रकार नाना की परम्परागत शिक्षा प्रारम्भ हुई । गुरु चरणों में बारह वर्षों तक विद्या ग्रहण करके तथा पखावज

२. विन्ध्य प्रदेश की विभूति मृदंग सम्राट् कुदक सिंह : लेख—बाबू लाल गोस्वामी ।

मुसलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति ।

तथा

संगीत शास्त्रकार व कलावन्त यां चां इतिहास (मराठी) पृष्ठ १६८-१७० ।

वादन में पूर्ण दक्षता प्राप्त करके नाना पानसे काशी से इन्दौर आये ।

श्री गोविन्दराव बुरहानपुरकर ने एक स्थान पर नाना पानसे के गुरुओं में प्रयाग (उत्तर प्रदेश) के माधव स्वामी का भी निम्न प्रकार से उल्लेख किया है—

“बाई में चलने के बाद तथा पिता से शिक्षा प्राप्त करने के पश्चात् नाना पानसे ने पुणे के मन्वावा कीर्तीतकर तथा चौण्डे बुवा—मार्तण्ड बुवा से भी शिक्षा ग्रहण की । बाद में वे बाबू जोध सिंह के पास काशी चले गये । वहाँ बाबू साहू अग्राह्य करने के बाद बाबू जोधसिंह जी ने उनको प्रयाग के परम सन्त योगीराज माधव स्वामी के पास भेज दिया था । योगीराज माधव स्वामी उज्ज्वलकोटि के मृदंगार्चार्थ थे । उनके शिष्यत्व में नानाजी बारह वर्ष रहे । अन्त में शिक्षण पूर्ण करने के बाद माधव स्वामी को नाना पानसे ने अपनी कीमती पुस्तक, अपना मृदंग तथा आशीर्वाद देकर स्वयं जल समाधि ले ली । गुरु की जल समाधि के बाद नाना प्रयाग में नहीं रहे । वहाँ से वे इन्दौर आये और उन्हें इन्दौर के राज दरबार में आयय प्राप्त हुआ ।”^४ यद्यपि नाना जी के शिष्यों में गुरु माधव स्वामी के लिए काफी मतभेद है तथापि इन्दौर की श्रीमती आशासिता बोसल ने अपने एक लेख में इस विधान का समर्थन किया है ।

जैसे कुदक सिंह महाराज के लिए अनेक किंवदन्तियाँ प्रसिद्ध हैं वैसे ही नाना पानसे के लिये भी अनेक आख्यायिकाएँ सुनने को मिलती हैं । कहा जाता है कि नाना पानसे का असली नाम नारायण थोरपे था । नाना बचपन में, पानसे नाम के बाई के एक सुप्रसिद्ध कीर्तन कार के साथ संगति किया करते थे । उनकी संगति इतनी सुन्दर हुआ करती थी कि लोग विचंपतः उनका पलायन सुनने के लिए कीर्तन में आया करते थे । सब से लोगो को “पानसे का पलायन सुनने जा रहे हैं” ऐसा बोलने की एक आदत सी पड़ गई थी । अतः उनका नाम थोरपे से पानसे पड़ गया । इस कथन की सत्यता को खोजने पर इनके शिष्य परिवार के एक सदस्य ने इस पर शंका व्यक्त की है । एक मत यह भी प्राप्त होता है कि उनके पाँचसौ शिष्य थे । मराठी भाषा में पाँच सौ को पानसे कहा जाता है, अतः वे पानसे कहलाये ।

इन्दौर में राजाश्रय प्राप्त होने के बाद पानसे जी ने अपनी प्रज्ञा, प्रतिभा एवं मौलिक सृजन शक्ति के अनुसार गुरुमुखी विद्या में अनेक परिवर्तन किये । उन्होंने ग्रन्थों का अध्ययन किया, जिससे उनकी नवीन दृष्टि मिली । इस अध्ययन के आधार पर उन्होंने गणित शास्त्र की दृष्टि से परमो का नवीनीकरण किया । नवीन ठेकों का आविष्कार किया । अनेक छालों में नवीन बंदिशों की रचनाओं की तथा शिक्षा को सरल बनाने के हेतु माता-बद्ध पद्धति का निर्माण करके उँगलियों पर गिनने की रीति को उन्होंने शास्त्राधार दिया । भारतीय सात विद्या में उनकी यह अत्यन्त महत्वपूर्ण देन है ।

नाना पानसे जी बड़े ही कोमल, सरल, विनम्र, विशाल हृदयी एवं अत्यन्त निराभिमानी व्यक्ति थे । अपने जीवन में उन्होंने कभी किसी कलाकार का अपमान नहीं किया । वे हर छोटे-बड़े कलाकार को इज्जत करते थे तथा उनकी कला का यथोचित सम्मान किया करते थे । कदाचित् यही कारण होना कि किसी कलाकार के साथ उनकी कोई प्रतियोगिता हुई थी या किसी कलाकार को उन्होंने हराया था, ऐसा कोई उल्लेख या किंवदन्ती सुनने को नहीं मिलती । कहते हैं कि ऐसा छाल पारंगत विनयी व्यक्ति सदियों में पैदा होते हैं ।

इन्दौर नरेश तुकोजी राव होल्कर के साथ नाना पानसे का अत्यन्त स्नेहपूर्ण सम्बन्ध था। तुकोजी राव उन्हें बहुत चाहते थे। एक बार खालियर नरेश जियाजी राव इन्दौर पवारे। कला-मर्मज्ञ जियाजीराव ने इन्दौर दरबार में जब नाना पानसे का पखावज वादन सुना तो वे मन्त्र-मुग्ध से रह गये। उन्होंने इन्दौर नरेश से नाना पानसे की माँग की। तुकोजी राव अपने मित्र नरेश को अप्रसन्न नहीं करना चाहते थे, साथ ही नाना पानसे को भेज देना भी उनके लिये कठिन था। अतः उन्होंने नाना पानसे पर इच्छा निर्णय छोड़ दिया। यद्यपि खालियर नरेश के पास वेतन की दृष्टि से अच्छा खासा आर्थिक प्रलोभन था तथापि पानसे जी ने इन्दौर छोड़ने में अपनी असमर्थता प्रगट की और कम वेतन में ही वहाँ रहना उचित समझा। इस तरह नाना पानसे जी जीवन के अन्त तक इन्दौर में ही रहे। इन्दौर के कृष्णपुरा में, जहाँ वे रहा करते थे उनके नाम से आज भी पानसे गली है।

अद्वितीय कलाकार होने के साथ-साथ पानसे जी एक उच्चकोटि के शिक्षक भी थे। भुवत मन तथा विशाल हृदय से उन्होंने सैकड़ों शिष्यों को शिक्षा दी थी। कहते हैं कि उनके पाँच सौ शिष्य थे। सम्भव है यह सख्या अतिशयोक्तिपूर्ण हो, परन्तु यह सत्य है कि उत्तर भारत के बाद महाराष्ट्र, मध्य प्रदेश तथा दक्षिण भारत में पखावज का जो प्रचार और प्रसार हुआ है, उसके पीछे उनका तथा उनकी शिष्य परम्परा का बहुत बड़ा योगदान रहा है।

उनकी शिष्य परम्परा बड़ी विशाल है, परन्तु उनके शिष्यों में उनके सुपुत्र बलवन्तराव पानसे, नाठी शंकर भैया पानसे (पूणे), पं० सखाराम बुआ आगले, (इन्दौर) पं० वामन राव चद-वडकर (हैदराबाद), पं० बलवन्त राव वैद्य (जमखड़ी) पं० शंकरराव अलकुटकर (बम्बई), महाराजा भाऊ साहब (सतारा) पं० गोविन्द राव राजवैद्य (इन्दौर), पं० बलवन्त राव वाटवे आदि के नाम लिये जाते हैं। उनके प्रशिष्यों में पं० अम्बादास पन्त आगले (इन्दौर), पं० गोविन्दराव गुरहानपुरकर (गुरहानपुर), पं० गुरुदेव पटवर्धन, पं० बाबू राव गोखले (बम्बई), राजवैद्य बन्धु चन्द्रकान्त, विरेन्द्र कुमार, केशव राव तथा शिव नारायण (इन्दौर), पं० सखा राम मूर्दगाचार्य (लखनऊ), पं० दलीराम पंत पाण्डे (नागपुर), श्री नारायण राव कोली (बम्बई), श्री शंकर भैया तथा चुन्नी लाल पवार (इन्दौर), रंगनाथ राव देगलूरकर (महाराष्ट्र), मार्तण्ड बुवा (हैदराबाद) तथा आधुनिक पीढ़ी में श्री कृष्ण दास बनात वाला (गुरहानपुर), कोलबाजी पिपलधर (नागपुर), अर्जुन सेजवाल (बम्बई), विनायक राव घाघरेकर (पेन), गोस्वामी कल्याण राम गाकुलोत्सव तथा देवकी नन्दन महाराज (नाथद्वारा) इत्यादि कलाकारों के नाम उल्लेखनीय हैं।

पखावज के साथ-साथ नाना पानसे को सबला वादन तथा कत्यक नृत्य की कला भी हस्तगत थी। पखावज के आधार पर सबले में अनेक बन्दिशों की रचना करके उन्होंने एक नवीन बाज का आविष्कार किया था, जो नाना पानसे के सबला बजाने के नाम से आज भी महाराष्ट्र में प्रसिद्ध है। आपने सबला वादन एवं नृत्य में भी अनेक शिष्य तैयार किये।

नाना पानसे ने अपने सुपुत्र बलवन्त राव पानसे को उत्कृष्ट कलाकार तैयार किया, किन्तु दुर्भाग्य से वे युवावस्था में ही चल बसे। नाना पानसे पुत्र शोक से व्याकुल हो उठे। पुत्र निधन के आपात से वे अत्यन्त दुःखी एवं अस्वस्थ रहने लगे और उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में संसार त्याग कर चल बसे। खेद है कि हमें उनकी मृत्यु ज्ञापित नहीं हो सकी।

नाना पानसे के अनेक शिष्यों ने सबला पखावज पर पुस्तकें लिखीं, जिनमें से मेरिय

म्यूजिक कालेज (वर्तमान नाम भातखंडे संगीत महाविद्यालय) लखनऊ के प्राध्यापक स्व० पं० सखा राम मृदंगाचार्य की मृदंग तबला शिक्षा तथा सुप्रसिद्ध मृदंगकेसरी पं० गोविन्द राव बुरहन्पुरकर की 'मृदंग तबला वादन सुबोध' (तीन भाग) तथा 'भारतीय ताल मंजरी' प्रमुख हैं।

पानसे घराने की वादन विशेषता

नाना पानसे जी अत्यन्त निरामिमानी एवं कोमल हृदयी व्यक्ति थे। वे छोटे-बड़े सभी कलाकारों का हृदय से आदर किया करते थे। अतः कलाकारों के सम्मान की रक्षा हेतु उन्होंने 'सुदर्शन' नामक एक नवीन ठेके का निर्माण किया था। किसी कलाकार की विलम्ब गायकी में, तबलिये को यदि सम या ताल समझ में न आये तो अपमान से बचने के लिये उन दिनों 'सुदर्शन' ठेका तबलिये के लिये अत्यन्त उपयोगी सिद्ध होता था।

उनका बाज सरल एवं मुलायम था। अतिशय लम्बी-लम्बी परनें, अत्यन्त कठिन बीनों का प्रयोग उनके बाज में नहीं था। कुदऊ सिंह घराने के चढ़ान्त, सढ़ान्त, धिलांग आदि विलम्ब शब्दों के स्थान पर धुमकट, कटतक, घडनग, तगन, गदिगन, धिरधिरकटतक, तक तक, तिरकट तक आदि सरल शब्दों के प्रयोग उनकी शैली में देखने को मिलते हैं। वैसे तो बोल गठन में प्रत्येक शब्दों का समावेश उनके वहाँ भी देखने को मिलता है, किन्तु दीढ़ने वाले शब्दों को उनकी शैली में विशेष महत्व दिया जाता है। उनके रत्ने सरल होते हुये भी मधुरता की दृष्टि से बहुत खूब-मूरत हैं और बिना किसी कष्ट के द्रुत सय में भागते हैं। कुदऊ सिंह का बाज गम्भीर, ओजपूर्ण और जोशीला बाज था जब कि पानसे जी की का बाज मुलायम, मधुर एवं सरल बाज था।

पानसे घराने की विशेषता 'ताल का बंध' माना जाता है। बोलों को प्रथम हाथ से ताल देकर सय में साधा जाता है। जब तक बोल सय में न बैठे शिष्य साज को छू नहीं सकता। गणित शास्त्र का स्थान उनकी परनें में अग्रगण्य है। उनके बाज में हिसाब की बातें ऐसी सुन्दर रीति से सजी रहती हैं कि वादक की विद्वता से लोग मंत्र-मुग्ध हुए बिना नहीं रह सकते। उनकी बन्दिशों में तीन-तीन मात्राओं के हिसाब या तीन-तीन शब्दों के खण्ड विशेषतः देखने को मिलते हैं। आज देश में जो इने-गिने पखावज वादक बचे हैं उनमें कुदऊ सिंह और नाना पानसे घरानों का योगदान ही अधिकांश दिखलाई देता है।

नाना पानसे की एक और विशेषता यह थी कि वे जितने अच्छे पखावज वादक थे उतने ही गुणी तबला वादक और नृत्यकार भी थे। भुंग की पुकार सुन कर उन्होंने पखावज के साथ तबले पर भी अपनी दृष्टि स्थिर की थी। पखावज की बोलों के आधार पर पट्टी को प्राधान्य देकर उन्होंने अपने एक विशिष्ट तबला बाज का आविष्कार किया था जो आज भी दिल्ली, अजराड़ा, फरक्काबाद, लखनऊ, बनारस एवं पंजाब जैसे सर्वमान्य प्रचलित तबले के घरानों के बाजों से अलग है। महाराष्ट्र में ऐसे बहुत से कलाकार हैं जो नाना पानसे घराने का तबला बजाते हैं। हैदराबाद दरबार के प्रसिद्ध तबला-वादक पं० वामन राव चांदवडकर उन्हीं के शिष्यों में से एक थे। पं० वामन राव चांदवडकर को नाना पानसे जी ने मुख्यतः तबला ही सिखाया था।

यहाँ पर नाना पानसे जी की एक छोटी सी स्वरचित पखावज परण तथा तबले की एक रचना उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत है। पखावज की परण, उनके इन्दौर निवासी शिष्य स्व०

गोविन्द भाऊ राजदेव के सुपुत्रों से प्राप्त हुई तथा तबले की रचना इन्दौर के ही श्री शरद खरगोनकर जी से मिली ।

पखावज की परण-ताल चौताल

धात्रकधि किट, तिरकिट कतगिन धागे तिट धिट धिट तक घुम कता गदिगन नग तिट
 किट तक गदिगन धातधा, किट तक गदि गन धा, किटतकगदिगन धा ।
 X

तबले की परन—ताल त्रिताल

धाऽतिर किटतक ताऽतिर किटतक धाऽतिर किटतक ताऽतिरकिट तक धाऽन धिकिट
 धात्रक धिकिट धाऽनधि किट तकता धात्रक धि किट, तकता धिरधिर किटतक
 ताऽतिरकिट तक तिक्राऽन ऽति ऽधिरधिर किटतक तिरकिट धा, धिरधिर किटतक
 ताऽतिर किटतक तिक्राऽन ऽति ऽधिरधिर किट तक तिरकिट धा, धिरधिर किटतक
 ताऽतिर किटतक तिक्राऽन ऽति ऽधिरधिर किट तक तिरकिट । धा
 X

वैष्णव अथवा नाथद्वारा (मेवाड़) का धराना एवं कुछ परम्पराएँ

पञ्चावज की कला विशेषतः दो स्थानों में प्रसिद्ध हुई—एक राजाश्रयों में तथा दूसरे देवाश्रयों में। राजाओं की भाँति मन्दिरों में भी पञ्चावज के कलाकारों की सदैव संरक्षण मिलता है। भारत के अनेक सुप्रसिद्ध पञ्चावजी वर्षों पर्यन्त मन्दिरों के सेवक रहे हैं तथा मन्दिरों के देवी-देवताओं एवं सगीत-प्रेमी भक्तों के सामने अपनी कला का प्रदर्शन करते रहे हैं।

वैष्णव सम्प्रदाय में संगीत को बहुत महत्व दिया गया है। अतः नाथद्वारा के भगवान् श्रीनाथ जी के धाम के तीन चार सेवक परिवारों में एवं गद्दीनगीन पुजारी तथा महन्तों की परम्पराओं में पञ्चावज की विद्या पीढ़ी दर पीढ़ी चली आ रही है। उन परम्पराओं का क्रमशः अवलोकन करते हुये सर्व प्रथम हम पं० रूप रामजी की परम्परा के इतिहास को देखेंगे, जो मूलतः जयपुर से सम्बन्धित थे।

नाथद्वारा के पं० रूप रामजी का धराना

जयपुर की पञ्चावज परम्परा का इतिहास सदियों पुराना है। उसके कलाकारों की पीढ़ियों का विस्तार कम से कम ढाई तीन सौ वर्षों की सम्झी अवधि को पार करता हुआ दिखाई देता है। नाथद्वारा के पं० धनराम दास कृत 'मृदंग सागर' में इस परम्परा का जो इतिहास उपलब्ध है, उससे यह ज्ञात होता है कि दादा श्री तुलसीदास इसके आद्य पुरुष थे। राजस्थान के प्राचीन नगर आमेर में यह परम्परा प्रारम्भ हुई, जयपुर में विकसित हुई तथा पिछली दो सदियों से नाथद्वारा के श्रीनाथ जी के मन्दिर में विस्तृत एवं बहुश्रुत हुई। यही कारण है कि जयपुर परम्परा आज नाथद्वारा की परम्परा के नाम से ही प्रसिद्ध है।

लगभग पीने तीन सौ वर्ष पूर्व आमेर में पं० तुलसीदास जी के द्वारा इस जयपुर परम्परा की नींव पड़ी, जो उनके पुत्र हालु जी के समय में विशेष रूप से विकसित हुई। वे अपने समय के अच्छे पञ्चावज वादक थे। उनके नाम से आमेर तथा जयपुर में हालुका की पीढ़ी नामक मोहल्ले थे, जो आमेर में तो छण्डहर हो चुका है, किन्तु जयपुर नगर में हालुका मोहल्ला आज भी इन कलाकारों की प्रसिद्धि एवं महत्व की सिद्ध करता हुआ स्थित है। उनकी इस जागीर में उनके कुछ वंशज आज भी रह रहे हैं। गाने-बजाने वाले कलाकारों के मोहल्ले के नाम से यह हालुका मोहल्ला आज भी जयपुर में प्रसिद्ध है।

पं० तुलसी दास जी के पुत्र, पुत्र एवं प्रपौत्रों में सर्व श्री हर भगत, छवीन दास, फकीर दास, हालुजी, छाजुजी, पोखार दास, देवा दास, विष्णु दास, चिन्ता जी, मान जी आदि एक के एक बढ़ कर कलाकार हुये। किन्तु उनकी पाँचवीं पीढ़ी के प्रपौत्र पं० रूप राम जी से इस परम्परा में एक नवीन मोड़ आ गया। उनके पश्चात् यह परम्परा जयपुर परम्परा के उपरान्त नाथद्वारा की पञ्चावज परम्परा के नाम से भी संविशेष प्रचलित हुई।

रूप राम जी के पूर्वजों का विस्तृत इतिहास हमें उपलब्ध नहीं हो सका । केवल उनके नाम ही लिखे मिलते हैं, जो इस परम्परा के वयोवृद्ध वंशज प० पुरुषोत्तम दास जी के पास संचित है । रूप राम जी के बाद का क्रमानुसार वर्णन हमें 'मृदंग सागर' में मिलता है जो घन श्याम दास जी की कृति है । पुरुषोत्तम दास जी की व्यक्तिगत भेंट के अवसर पर बहुत सी ऐसी गुप्त बातें हमें प्राप्त हो सकी हैं, जो इस परम्परा की विशेषताओं पर प्रकाश डालती हैं तथा उसे दूसरे घरानों से पृथक् करती हैं ।

आमेर निवासी रूप राम जी (जन्म संवत् १७६१ अर्थात् १७३५ ई०) जयपुर से जोधपुर आ गये और वहाँ के दरबार में नियुक्त हो गये । कहते हैं साण्डव नृत्य एवं रास-लीला की सैकड़ों परने उन्हे कंठस्थ थीं, जिन्हें वे बड़ी खूबी के साथ बजाते थे । संवत् १८५६ में (संभवतः सन् १८०३ ई०) वयोवृद्ध रूप रामजी तथा उनके युवा पुत्र बल्लभदास जी नाथ द्वारा के श्री १०८ बड़े मिरधारी जी महाराज की आज्ञा से नाथद्वारा आकर ठाकुर जी की सेवा में लग गये । तब से आज तक उनके घराने की परम्परा नाथद्वारा की मृदंग परम्परा के नाम से ही देश भर में प्रसिद्ध है ।

उन दिनों जोधपुर दरबार में अकबरयुगीन साला भगवान दास की परम्परा के उत्तराधिकारी उत्कृष्ट पखावज वादक पहाड़ सिंह जी भी दरबारी कलाकार के पद पर विद्यमान थे । यद्यपि रूप रामजी तथा पहाड़ सिंह जी समकक्ष थे, तथापि रूप रामजी अपने कलाकार मित्र पहाड़ सिंह जी की कला के बड़े प्रशंसक थे तथा उनका बड़ा आदर सम्मान किया करते थे । यही कारण है कि रूप रामजी के पुत्र बल्लभ दास जी की शिक्षा-दीक्षा विशेष रूप से पहाड़ सिंह जी के पास सम्पन्न हुई ।

बल्लभ दास जी का जन्म संवत् १८२६ में जोधपुर में हुआ था । बचपन में बल्लभ दास जी ने अपने पिता रूपराम जी से सीखना प्रारम्भ किया था, किन्तु उनकी दीर्घ तालीम श्री पहाड़ सिंह के पास पूर्ण हुई । उन दिनों विद्या प्राप्त करना सरल न था । कहते हैं पहाड़ सिंह जी सिखाने में बड़े कृपण थे । वे अपने पुत्र जोहार सिंह के सिवा किसी को भी उदारता से विद्या नहीं देते थे । किन्तु बल्लभ दास जी बड़े बुद्धिमान व्यक्ति थे । उन्होंने गुरु पहाड़ सिंह की बहुत सेवा सुध्रूपा करके उन्हें राजी कर लिया था । बल्लभदास पहाड़ सिंह जी के पुत्र जोहार सिंह के घनिष्ठ मित्र थे । अतः पिता पुत्र से रिश्ता रखकर उन्होंने विद्या प्राप्त कर ली थी । संवत् १८७७ में बल्लभ दास जी ने अपने गुरु पहाड़ सिंह जी की भी नाथद्वारा बुला लिया ।

बल्लभ दास जी के तीन पुत्र हुये । सर्वश्री चतुर्भुज, शंकरलाल तथा खेमलाल । चतुर्भुज जी उदयपुर में रहते थे । शंकरलाल तथा खेमलाल जी का जन्म क्रमशः संवत् १८८६ और १८८६ में नाथद्वारा में हुआ था । वे दोनों भाई मृदंग वादन में अत्यन्त प्रवीण थे तथा मात्राओं के भेद और तालों के विषय में गहरी जानकारी रखते थे । संवत् १८०६ में बल्लभ दास जी का देहान्त हो गया । तब तक उन्होंने अपने दोनों पुत्रों को जी खोल कर यह विद्या सिखा दी थी । खेमलाल ने अपने बड़े भाई शंकरलाल जी से भी बहुत कुछ सीखा था । खेमलाल जी को बड़ी-बड़ी तालों का संग्रह करने का बहुत शौक था । तालों में मात्रा भेद के गणित का अभ्यास करने में वे सदैव लगे रहते थे ।

संवत् १९११ में जामनगर के गोस्वामी श्री ब्रजनाथ जी महाराज, गोस्वामी श्री द्वार-

केश नाथ जी महाराज तथा सौराष्ट्र के सुप्रसिद्ध पखावजी पं० आदित्य राम जी सौराष्ट्र से नाथद्वारा आये। कहते हैं कि उन दिनों नाथद्वारा में गुणी जनों का एक मेला सा रहा करता था, जिसमें उच्चकोटि के गायक, पखावज वादक, पंडित, शास्त्राकार, एवं साधु महात्मा बड़ी संख्या में रहते थे। इन सब गुणी जनों में विद्या की चर्चा हुआ करती थी, जिनमें शंकर लाल खेमलाल और आदित्य राम के बीच हुए ताल विनयक शास्त्र सम्वाद महत्वपूर्ण थे। श्री खेमलाल जी ने इन्हीं वात्सर्गियों में अपने जिन मतों का समर्पण पाया उनके आधार पर 'मृदंग सागर' नामक पुस्तक की रचना में लग गये।

'मृदंग सागर' में बड़ी-बड़ी तालों के चक्र, मात्रा भेद सहित संग्रहित हैं। इनमें से बहुतों को उन्होंने प्राचीन ग्रन्थों से प्राप्त किया था और कुछ उनकी अपनी नवीन रचनाएँ थी। इस पुस्तक की रचना में खेमलाल जी को अपने ज्येष्ठ पुत्र श्यामलाल जी से काफी सहयोग मिला। वे बोलते थे और उनके पुत्र उसे लिपि बद्ध किया करते थे। खेमलाल जी के दूसरे पुत्र का नाम रघुनाथ था। श्यामलाल को भी एक पुत्र था, जिसका नाम विठ्ठल था।

जिन दिनों खेमलाल जी नाथद्वारा में पुस्तक रचना में तल्लीन थे, उनके बड़े भाई शंकरलाल जी अपनी कला प्रदर्शन के लिए राजा-महाराजाओं के दरबारों में घूमा करते थे। जयपुर, जौनपुर, बड़ौदा, उदयपुर, डूंगरपुर आदि अनेक राजदरबारों में यश, धन, कीर्ति कमाकर जब वे नाथद्वारा वापस लौट रहे थे कि रास्ते में अचानक उनका शरीर रोग ग्रस्त हो गया। जैसे-तैसे वे नाथद्वारा पहुँचे। पहुँचते ही दुर्भाग्यवश उनके परिवार में एक ऐसी करुण घटना घटी कि उससे उनको गहरा धनका लगा। संवत् १९३४ में उनके छोटे भाई खेमलाल जी की अचानक एवं असामयिक मृत्यु हो गई। पिता के निधन का ऐसा सदमा पहुँचा कि उनके पुत्र श्यामलाल जी का तुरन्त निधन हो गया।

शंकर लाल जी अपने अनुज खेम लाल को बहुत प्यार करते थे। वे बीमार तो थे ही, अचानक अपने प्रिय भाई एवं भतीजे श्याम लाल के निधन से उनको गहरा सदमा पहुँचा, परिणाम-स्वरूप उनका चित्त भ्रमित हो गया। इस तरह 'मृदंग सागर' की रचना अधूरी रह गई।

उन दिनों शंकर लाल जी के पुत्र धनश्याम दास जी की अवस्था ६ वर्ष की थी। उनका जन्म संवत् १९३६ में नाथ द्वारा में हुआ था। अत्यन्त अल्प आयु में ही धनश्याम दास जी की मृदंग गिशा पिता एवं चाचा के निर्देशन में प्रारम्भ हो गया था। परन्तु अचानक चाचा का निधन एवं पिता का चित्त भ्रम हो जाने के कारण, उस छोटे से बालक की प्रगति अवरुद्ध हो गई।

पिता जी को लेकर धनश्याम दास अनेक तीर्थ धाम घूमें। इस यात्रा के दौरान उन्हें अनेक गुणीजनों का सानिध्य प्राप्त हुआ, जिसके फलस्वरूप धनश्याम दास जी को काफी ज्ञान लाभ हुआ। सात वर्ष तक तीर्थ यात्रा करने के पश्चात् जब वे नाथद्वारा पहुँचे, तब तक उनके पिता जी की दिमागी हालत ठीक हो गयी थी। अतः शंकर लाल जी ने पुनः अपने पुत्र को गिरा देना प्रारम्भ कर दिया।

संवत् १९५० में शंकर लाल जी का अवसान हुआ। पिता के स्थान पर धनश्याम दास जी को श्री नाथ जी की सेवा का अवसर मिला। इस प्रकार वे ईश्वर के दरबार में नित्य अपनी

कला का प्रदर्शन करते रहें और अनेक राज दरबारों में भ्रमण कर घन, यश और कीर्ति अर्जित की।

चाचा खेमलाल जी की पुस्तक 'मृदंग सागर' अधूरी रह गई थी, इसका घनश्याम दास जी को बहुत खेद था। अतः अवसर मिलते ही उन्होंने इस कार्य को उठा लिया तथा अपने पूर्वजों के ज्ञान और विद्या के आधार पर अपने चाचा खेमलाल जी की अधूरी पुस्तक पूर्ण की। बीसवीं सदी के प्रारम्भ में इस पुस्तक का प्रकाशन हुआ, जिसमें अनेक तालों की जानकारी तथा चक्करदार परन, रेले आदि लिखे गये थे। आजकल यह पुस्तक अप्राप्य है।

पं० पुरुषोत्तम दास जी घनश्याम दास जी के अनुज तथा इस परम्परा के अन्तिम वयो-वृद्ध वंशज हैं। वे देश के उच्च कोटि के पखावज वादकों में से एक माने जाते हैं। पाँच वर्ष की अल्पायु में हाथ से ताल दे कर बोलो को पढ़ने से उनकी शिक्षा, उनके पिता श्री घनश्याम दास जी के द्वारा प्रारम्भ हुई। पिता जी जब मन्दिर जाते थे तो छोटे से पुरुषोत्तम दास को अपने साथ ले जाते थे और घर में अक्षरों के विकास की प्रारम्भिक तालीम देकर उनमें कला संस्कार का सिघन करते थे।

पुरुषोत्तम दास जी जब नौ वर्ष के थे तभी दुर्भाग्य से उनके पिता का देहान्त हो गया और उस निराधार बालक के कमजोर कंधों पर अपनी परम्परा को निभाने की गम्भीर जिम्मे-दारी आ पड़ी। इस छोटे से बालक ने इस कठोर जिम्मेदारी को किस प्रकार निभाया तथा अपनी कला साधना को अविरत रखा इसकी कहानी काफी लम्बी और दर्द-भरी है। किन्तु पुरुषोत्तम दास जी इस कठिन परीक्षा में पूर्णतः सफल हुए। उनका नाम आज भारत के उत्कृष्ट उत्कृष्ट पखावजियों में गिना जाता है। यह उनकी योग्यता तथा कठिन साधना का प्रमाण है। अपने पूर्वजों के कदम पर चल कर अपने पिता के स्थान पर नाथद्वारा के मन्दिर में वे वर्षों तक सेवा में रहे। तत्पश्चात् दिल्ली के 'भारतीय कला केन्द्र' में आ गये और बाद में दिल्ली के ही 'कथक केन्द्र' में गुरु के पद पर प्रतिष्ठित हो कर आज कल अपना शेष जीवन व्यतीत कर रहे हैं। उनकी कोई पुत्र नहीं है। उनके प्रमुख शिष्यों में उनके नाती प्रकाशचन्द्र, दोनों भानजे रामकृष्ण एवं श्यामलाल (नाथद्वारा), तेज प्रकाश, तुलसी, दुर्गालाल कथक, महाराज छनपतिसिंह (विजना), रामलखन यादव, भागवत उपरेती, हरिकृष्ण बहेरा, तोटाराम शर्मा, मुरलीधर गुरव, गौराग चौधरी, भीमसेन, मदन लाल आदि कलाकारों के नाम उल्लेख-नीय हैं।

नाथद्वारा के पं० रूप राम घराने की वादन विशेषता

(१) इस घराने की वादन शैली नाना पानसे घराने की शैली से शृषक है किन्तु कुदरु सिंह घराने की शैली से कुछ मिलती-जुलती है।

(२) इस वादन शैली में विशेषतः टिट से अधिक किट अथवा किटी का प्रयोग होता है। था किट तक ता किटी तक, धिन टिटकिट तकता, किटतक थुंथुं, क्रयेत्क टिट था, व किट थापिता, आदि बोल समूहों का प्रयोग बराबर होता रहता है।

(३) बायें पर ता और दायें पर का बजाने की प्रथा भी यहाँ देखने को मिलती है, जो परम्परागत शैली के विपरीत जान पड़ती है।

(४) ता दि थुं ता किट तक यदि गन था—इस प्रकार मुख्य अक्षरों द्वारा, प्रारम्भिक अग्न्यास के लिये एक छोटी सी परन प्रसिद्ध है, जो इस प्रकार है।

ताल—त्रिताल

ताता	ताता	दिदि	दिदि	धुंधु	धुंधु	नाना	नाना
x				२		।	

किटकता	गदिगन	धा,	किटकता	गदिगन	धा,	किटकता	गदिगन	धा
								x

प्राथमिक अक्षरों के निकास के बाद, तब पर अधिकार प्राप्त करने के लिये एक दूसरी परन्त विद्यार्थियों को सिखायी जाती है, जो चौताल में निम्न इस प्रकार है :

ता ता ता ता	ता किट किट तक	ता ता ता ता	ता किट किट तक	ता ता ता किट
किट तक ता ता	ता किट किट तक	ता ता किट तक	ता ता किट तक	ता किट तक ता
किट तक ता किट	तक ता किट तक	धुं धुं धुं धुं	धुं किट किट तक	धुं धुं धुं धुं
धुं किट किट तक	धुं धुं धुं किट	किट तक धुं धुं	धुं किट किट तक	धुं धुं किट तक
धुं धुं किट तक	धुं किट तक धुं	किट तक धुं किट	तक धुं किट तक	दि दि दि दि
किट किट तक	दि दि दि दि	दि किट किट तक	दि दि दि किट	किट तक दि दि
दि किट किट तक	दि दि किट तक	दि दि किट तक	दि किट तक दि	किट तक दि किट
तक दि किट तक	ना ना ना ना	ना किट किट तक	ना ना ना ना	ना किट किट तक
ना ना ना किट	किट तक ना ना	ना किट किट तक	ना ना किट तक	ना ना किट तक
ना किट तक ना	किट तक ना किट	तक ना किट तक	ता ता धुं धुं	दि दि ना ना
किट कता गदि गन	धा s	आ ता	धुं धुं दि दि	ना ना किट कता
s s	ता ता धुं धुं	दि दि ना ना	किट कता गदि गन	धा
				x

(५) वादन में 'धिन नक' का प्रयोग इस धराने की विशेषता है। पं० पुरुषोत्तम दास जी के अनुसार इस धराने में अन्य धरानों की अपेक्षा धिन नक का अधिक प्रयोग होता है। धिन नक का निम्न रेखा, जो पं० पुरुषोत्तम दास जी से हमें प्राप्त हुआ है, वह इस परम्परा की विशेषता को प्रदर्शित करते हुये इस वादन शैली का परिचय देता है :

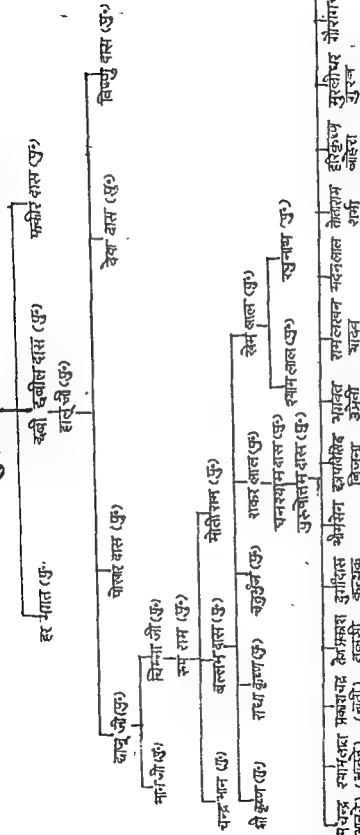
ताल चौताल

धा:धिन	नकधित	धिननक	धिननक	धा:धिन	नकधित	धिननक	धिननक	धिननक	धिननक
--------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------	-------	-------

जयपुर अथवा नाथ द्वारा के पंडित रूपराम का घराना

तालिका संख्या - ५

तुलसी दास



रामचन्द्र स्वामिदास प्रकाशदास देवप्रकाश दुर्गादास श्रीमसेन दत्तप्रवर्तिद भगवत रामलखन मदनखाल तैलराम हरिकृष्ण मुरलीधर गोरंगधोरेजी (भान्ने) (भान्ने) (नाती) तुलसी करयक निजना उम्रेनी शमी जाहरा गुरब

टिप्पणी:- उपरोक्त तालिका का आधार नाथ द्वारा के वज्रोवृद्ध मुद्गाचार्य पुम्बेत्तम दास जी तथा श्री

चनरथाम दास की कृति 'मुद्गा सागर' है।

नोट:- जिन नामों के साथ कोई सूचना नहीं है, उन सभीके शिष्य समझाएं



धितनक धितनक घिटघिट घिननक घितनक घितनक घिटघिट घितनक घितनक घितनक
घिटघिट धितनक घिटघिट घिननक घिटघिन नकघिट घितनक घिटघिन नकघिट
घितनक घितनक घिननक घिटघिन नकघिट घितनक घितनक

तिहाई

घिटघिन नकघिट घितनक घिटघिन नकघिट घितनक धा, घितनक घितनक घिटघिन
नकघिट घितनक घिटघिन नकघिट घितनक धा, घितनक घितनक घिटघिन नकघिट
घितनक घिटघिन नकघिट घितनक | धा
X

इस परम्परा की उपर्युक्त जानकारी मुझे निम्न सूत्रों से प्राप्त हुई है :

(१) 'मृदंग सागर' : लेखक पं० घनश्याम दास—जीवनी अध्याय ।

(२) पं० पुरुषोत्तम दास पन्नावजो तथा नाथद्वारा के कुछ कलाकारों की भेंट वार्ता के आधार पर ।

नाथद्वारा (मेवाड़) की रणछोड़ दास की वंश परम्परा

श्री रणछोड़ दास की चौथी पीढ़ी के प्रपौत्र मूलचन्द्र जी नाथद्वारा में रहते हैं, वे अत्यन्त वृद्ध हो चुके हैं । उनके श्री मुखा से इस घराने के इतिहास को सुनने का अवसर मिला है, जो कुछ इस प्रकार है :

मूलचन्द्र के प्रपितामह रणछोड़ दास जी बुन्दारन के निवासी थे तथा वहाँ से नाथद्वारा आकर श्री नाथ जी की सेवा में रत हुये थे । वे मृदंग के अतिरिक्त सितार-बादन में भी अत्यन्त दक्ष थे । उनके पुत्र देव किशन जी पिता से ही सीख कर अच्छे कलाकार सिद्ध हुए । वे आजीवन ठाकुर जी की सेवा में रहे । देव किशन के पुत्र परमानन्द अपने दादा की तरह बहुमुखी प्रतिभा के कलाकार थे । उन्हें गायन, सितार, बीन तथा मृदंग-बादन पर समानाधिकार था । वे भी श्री नाथ जी की सेवा में रहे । उनके चार पुत्र हुये । दो गायक हैं जो नाथद्वारा में ही रह रहे हैं । रतन लाल नामक एक पुत्र मिलवाड़ा चले गये और एक मूलचन्द्र जी आज भी नाथद्वारा में मृदंग वादक के रूप में प्रसिद्ध है । वे इस वयोवृद्ध अवस्था में आज भी ठाकुर जी की सेवा में निरन्तरपूर्वक अर्पित हैं तथा मन्दिर द्वारा संचालित एक संगीत विद्यालय में पन्नावज और तबला वादन की शिक्षा दे रहे हैं ।

तालिका नं० ६
 नाथद्वारा की दूसरी परम्परा
 रण छोड़ दास जी
 देव किशन जी (पुत्र)
 परमानन्द दास जी (पुत्र)

मूल चन्द्र (पुत्र)
 (पन्नावज वादक)
 रतन लाल (पुत्र)
 (पन्नावज वादक)
 गायक (पुत्र)
 गायक (पुत्र)

नाथ द्वारा के बिट्ठल दास के मन्दिर के महाधीशों की वंश परम्परा

नाय द्वारा में विट्ठल नाय जी के मन्दिर के सठाधीशों की वंश परम्परा में कला के संस्कार तथा गायन-वादन की शास्त्रीय शिक्षा चली आ रही है। श्री बल्लभ सम्प्रदायाचार्य पीठाधीश्वर गोस्वामी श्री गोविन्द दास जी महाराज को सितार तथा पखावज का अच्छा ज्ञान है। उनके सुपुत्र गोस्वामी श्री देवकी नन्दन जी महाराज पखावज के अच्छे जाना थे। उनके पुत्र गोस्वामी श्री कृष्ण राय जी महाराज पखावज तथा तंतुवादन में दक्ष थे। उनके सुपुत्र गोस्वामी श्री गिरधर लाल जी महाराज ने भी अपने पिता के संगीत संस्कार एवं ज्ञान गरिमा को वंश परम्परागत प्राप्त किया था। आज नाय द्वारा में गोस्वामी श्री गिरधर लाल जी महाराज के पुत्र गोस्वामी श्री कल्याण राय जी महाराज गद्दी पर विराजमान हैं। उनके दो छोटे भाई गोस्वामी श्री गोकुलोत्सव जी महाराज तथा गोस्वामी श्री देवकी नन्दन जी महाराज सहित तीनों भाई पखावज वादन में अत्यन्त निपुण हैं। छोटी उम्र में इन तीनों प्रतिभावंत महाराजों ने पं० दीना नाथ कीर्तनकार, श्री कुशी लाल पवार, शिव नारायण गोविन्द भाऊ राजवैद्य (इन्दौर), तथा श्री कृष्ण दास जनातवाला (मुन्हाणपुर) से शिक्षा प्राप्त करके अपनी वंश परम्परा के संगीत संस्कार को उज्ज्वल किया है। वे पानसे घराने के शिष्य हैं और उसी घराने का बाज बजाते हैं। पखावज के अतिरिक्त वे ध्रुपद एवं ह्याल गायकी का भी ज्ञान रखते हैं तथा अपनी बन्दिशों को लिपि-बद्ध करके पुस्तक के रूप में प्रकाशित किया है।

तालिका नं० ७

नाथ द्वारा (मेवाड़) की तीसरी वंश परम्परा

गोस्वामी श्री गोविन्द राय जी महाराज

गोस्वामी श्री देवकी नन्दन जी महाराज (पुनः)

गोस्वामी श्री कृष्ण राय जी महाराज (पुत्र)

गोस्वामी श्री गिरिधर लाल जी महाराज (पुत्र)

गोस्वामी कल्याण राय जी गोस्वामी गोकुलोटव जी गोस्वामी श्री देवकी तन्दन जी महाराज
(पुत्र) (पुत्र) (पुत्र)

सौराष्ट्र की वैष्णव परम्परा

पोरबन्दर (सौराष्ट्र) के गोस्वामी घनश्याम साल और उनके पुत्र गोस्वामी द्वारकेश साल हवेली संगीतकारों के रूप में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं। आज से पचास वर्ष भारत के कलाकार पोरबन्दर को कला का तीर्थ धाम मानते थे और गोस्वामी घनश्याम सालजी तथा गोस्वामी द्वारकेश सालजी का अच्छे कलाकार एवं संगीत-प्रेमी के रूप में प्रतिष्ठा थी। हवेली संगीत के उन वैष्णव कलाकारों ने आज भी ध्रुपद गायकों एवं पञ्चावज वादन को जीवित रखने का भगीरथ प्रयास किया है। गोस्वामी द्वारकेश सालजी हारमोनियम वादन के अतिरिक्त मुद्दम और सबला वादन में प्रवीण थे। उनके बड़े भाई गोस्वामी दामोदर साल ने भी पञ्चावज वादन में दक्षता प्राप्त किया था। आज भी पोरबन्दर में गोस्वामी द्वारकेश साल के दो पुत्र गोस्वामी

माधवराय और गोस्वामी रसिकराय ने अपने वंश की परम्परा जीवित रखी है ।

दतिया के ब्रज मंडल के मंदिरों के समाजी कलाकार

दतिया के ब्रज मंडल के मंदिरों में विक्रम की सत्रहवीं शताब्दी के बाद 'समाज गायन' को प्रधानता मिलनी प्रारम्भ हो गयी थी (दतिया) के बुन्देला राजाओं ने इसे ब्रज जैसा धार्मिक केन्द्र बनाने के हेतु उसमें विशाल वैष्णव मंदिरों का निर्माण किया तथा वृन्दावन की पूजा पद्धति के अनुसार वहाँ समाज का गठन किया ।

समाजी लोग देव मंदिरों में भक्ति प्रधान पदों को सामूहिक रूप से गाकर प्रभु भक्ति का पवित्र वातावरण उत्पन्न करते हैं । उनके गायन का प्रयोजन राजाश्रय या द्रव्योपार्जन नहीं होता । उनका गायन प्रायः ध्रुपद ही होता है । अतः समाजी वर्ग में भी अच्छे संगीतज्ञ तथा मृदंगाचार्य हुये हैं, जिनमें गत पीढ़ी के कलाकारों में कुदरु सिंह के शिष्य सित्सी नागार्च, गवदे दुबे, राधा गोविन्द नागार्च, गोपीनाथ गोस्वामी, मुन्नालाल नागार्च आदि तथा आधुनिक पीढ़ी के कलाकारों में राधागोविन्द नागार्च के दो पुत्र मदन मोहन तथा राधा मोहन नागार्च भगवान दास राणा, हर प्रसाद अवस्थी, किशोरी शरण मिश्र, सोनाराम भट्ट, शिया शरण भट्ट, भगवान दास भट्ट आदि प्रमुख हैं । इस प्रकार दतिया में मृदंग वादन की परम्परा में राजाश्रित कलाकारों की भाँति ही वैष्णव समाजियों का योगदान भी महत्वपूर्ण रहा है ।

इस पुस्तक के पाँचवें अध्याय में ब्रज की वैष्णव परम्परा की विस्तृत चर्चा की जा चुकी है, अतः उसकी पुनरावृत्ति यहाँ अनावश्यक है ।

बंगाल का पखावज घराना तथा कुछ परम्परायें

एक युग था जब उत्तर भारत, मध्य भारत एवं पंजाब की तरह बंगाल में भी पखावज का बोल-बाला था। मन्दिरों में कीर्तन के साथ खोल का प्रचार था तथा पखावज वादन में सिद्ध कलाकारों का बाहुल्य था। आज स्थिति भिन्न है और ढूँढ़ने पर भी पूरे बंगाल में दस बारह पखावजी ही मिल सकेंगे।

भारत के विभाजन के पूर्व बृहद् बंगाल के संगीत समाज में पखावज की निम्न तीन प्रमुख परम्परायें प्रसिद्ध थी—

- (१) ब्रज-मथुरा के लाला केवलकिशन के द्वारा स्थापित परम्परा।
- (२) विष्णुपुर घराने की परम्परा।
- (३) ढाका की परम्परा।

इन तीनों परम्पराओं का पीढ़ी दर पीढ़ी इतिहास प्राप्त होता है। इनके उपरान्त भी बृहद् बंगाल में कुछ ऐसे कलाकारों तथा उनके दो-चार पीढ़ियों के वंशजों का इतिहास मिलता है, इन तीन मुख्य परम्पराओं पर आगे विचार करेंगे, तत्पश्चात् दूसरे पखावज वादकों एवं उनके वंशजों की चर्चा करेंगे।

लाला केवलकिशन जी पखावज परम्परा

श्री रामचन्द्र बोराल के अनुसार बंगाल में पखावज की मुख्य परम्परा लाला केवलकिशन जी के द्वारा स्थापित हुई। बंगाल सहित देश के अनेक विद्वान् इस मत के पोषक हैं। ब्रज-मथुरा के निवासी केवलकिशन जी 'कोढ़िया' घराने के प्रमुख कलाकार थे। वे देश भर में घूमते रहे और लखनऊ एवं बंगाल में सम्वी अवधि तक रहे। कुछ लोग उन्हें लाला भवानीदीन का भाई बताते हैं, किन्तु ब्रज की हस्तलिखित 'पोथी' में कोढ़िया परम्परा के प्रतिनिधि कलाकार छेदा राम जी ने केवलकिशन जी को लाला भवानीदीन का दादा तथा गुरु माना है। बंगाल में उनसे सीख कर जो परम्परा फैली, वह बंगाल के पखावज घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई।

लाला केवलकिशन जी से तीन प्रतिभाशाली चक्रवर्ती बन्धुओं सर्वश्री निमाई, रामचन्द्र तथा निताई ने पखावज की शिक्षा प्राप्त की। इन तीनों भाइयों के दीर्घ परिश्रम के कारण ही बंगाल में पखावज की परम्परागत कला का प्रचार हुआ। उनके पश्चात् उनके घराने में बड़े समर्थ एवं उत्कृष्ट पखावजों पैदा हुये जिन्होंने इस परम्परा को और भी समृद्ध एवं विस्तृत किया।

श्री मुरारी मोहन गुप्त अपने समय के एक नामी पखावजी हो गये हैं। उन्होंने सर्वश्री रामचन्द्र चक्रवर्ती एवं निमाई चक्रवर्ती से शिक्षा प्राप्त की। श्री गुप्त ने न केवल एक कलाकार के रूप में समाधि अर्जित की, वरन् अनेक शिष्य तैयार करके बंगाल में इस कला का मयेष्ठ प्रचार भी किया। श्री मुरारी मोहन के प्रमुख शिष्यों में सर्वश्री दुर्लभ चन्द्र भट्टाचार्य (दुली बाबू —आपने कुदरत सिंह से भी सीखा था), केशव चन्द्र मित्र (आपने श्री रामचन्द्र चक्रवर्ती से

भी सीखा था), केशव चन्द्र मुकर्जी, प्रमथ गुप्त, देवेन्द्र नाथ दे (सुबोध बाबू), जगदिन्द्र नाथ राय (महाराजा नाटोर), नरेन्द्र नाथ दत्त (स्वामी विवेकानन्द), योरेन्द्र किशोर राय चौधरी (नाटोर राज के वंशज), सत्य शरण गुप्ता, सतीश चन्द्र दत्त, लालचन्द बोराल आदि प्रमुख माने जाते हैं। ऐसा कहा जाता है कि पं० दुर्लभ चन्द्र भट्टाचार्य ने एक बार अपने घर पर एक संगीत समारोह का आयोजन किया। उसमें पखावज बजाते समय ही उनके प्राण निकल गये थे।

इस घराने के शिष्य प्रशिष्यों में श्री केशव चन्द्र मित्र के शिष्य श्री दीना नाथ हजारा तथा पं० दुर्लभ चन्द्र भट्टाचार्य के शिष्य श्री प्रताप चन्द मित्र का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। तदुपरान्त सर्व श्री नगेन्द्र नाथ मुखोपाध्याय, अरुण प्रकाश अधिकारी (केवल बाबू), राजिव लोचन दे, भूपेन्द्र कृष्ण दे, रतन लाल भट्ट, शम्भू मुकर्जी तथा शिवदास अधिकारी भी इस घराने के योग्य उत्तराधिकारियों के रूप में प्रसिद्ध हुये।

१—बंगाल की पखावज परम्परा और खन्वे हुसेन डोलकिया

बंगाल की पखावज परम्परा पर खन्वे हुसेन डोलकिया का काफी प्रभाव रहा। ऐसा बहुत से लोगों का मत है। अतः यहाँ पर उनके विषय में चर्चा कर लेना योग्य होगा।

एक किंवदन्ती, जिसका प्रमाण छेदा राम कृत 'पीयो' में उपलब्ध है, के अनुसार लाला भवानी दास ने एक संगीत प्रतियोगिता में खन्वे हुसेन डोलकिया को परास्त किया था। शर्त के अनुसार खन्वे हुसेन (स्वाभ हुसेन) की उंगलियाँ काट दी गईं। अपमानित होकर खन्वे हुसेन बंगाल चले गये और उन्होंने पखावज के स्थान पर डोलक को अपना लिया। आपने इस बाद्य पर एक नवीन वादन शैली का निर्माण करके ऐसा बेमिसाल डोलक वादन किया कि संगीत जगत् में उनका नाम 'खन्वे हुसेन डोलकिया' से प्रसिद्ध हो गया। कहते हैं कि स्वयं भवानी दास जी उनका हृदय से आदर करते थे और गुणोजनों के समक्ष उनकी विद्या की प्रशंसा किया करते थे। बंगाल में डोलक और खोल के प्रचार में भी खन्वे हुसेन का उल्लेखनीय योगदान रहा। खेद है कि उनके बंगाली शिष्यों की परम्परा का लिखित इतिहास उपलब्ध नहीं है। उनके पुत्र अमीर अली भवानी दास के शिष्य हुये। उनकी कर्म-भूमि मुख्यतः पंजाब रहा। उनकी वंश एव शिष्य परम्परा के विषय में भी हम अंधकार में हैं।

२—विष्णुपुर की पखावज परम्परा

बंगाल में विष्णुपुर एक ऐसा स्थान है जहाँ स्वर और सय का नशा सदियों से छाया हुआ है। संगीत के हर पहलू के साथ विष्णुपुर का घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है। चाहे भ्रूपद हो या स्थाल गायकी, पखावज हो या तबला वादन, विष्णुपुर की अपनी एक शैली है एवं प्राचीन परम्परा है जो अभी तक चली आ रही है। यद्यपि आज की परिस्थिति में ध्रुपद गायकी एवं पखावज वादन की परम्परा विन्युप्त होती जा रही है और उसका स्थान स्थाल गायकी और तबला वादन लेता जा रहा है।

विष्णुपुर घराने में पखावज की परम्परा की दो मुख्य शाखाएँ देखने को मिलती हैं। एक बेचा राम चट्टोपाध्याय द्वारा तथा दूसरी राम प्रसन्न बन्धोपाध्याय द्वारा स्थापित परम्परा। दोनों परम्पराओं का प्रारम्भ पखावज से हुआ है और आगे चल कर उनका स्थानान्तर तबले में हो गया। हम इन दोनों के विषय में आगे चर्चा करेंगे—

एक परम्परा—लगभग १५० वर्ष पूर्व श्री बेचा राम चट्टोपाध्याय नामक एक उत्कृष्ट पखावज एवं तबला वादक विष्णुपुर में हुये। हमारे पास विष्णुपुर घराने के तबला एवं पखावज का जो इतिहास उपलब्ध है, उसका प्रारम्भ श्री चट्टोपाध्याय के पश्चात् ही प्राप्त होता है। उनके पूर्व विष्णुपुर में पखावज का प्रचार नहीं था, ऐसा कहना अनुचित होगा। वहाँ की ध्रुपद एवं पखावज की परम्परा तो बहुत पुरानी है, स्वयं बेचा राम जी ने पखावज की शिक्षा उसी परम्परा से प्राप्त की थी।

श्री सुबोध नन्दी कृत 'तबला कथा' में विष्णुपुर घराने की चर्चा में उल्लेख मिलता है कि श्री बेचा राम चट्टोपाध्याय तबला वादन में फर्रुखानावादी घराने के प्रवर्तक उस्ताद हाजी बिलायत अली खाँ के शिष्य थे और उन्हीं के प्रयास से विष्णुपुर में तबले का प्रचार हुआ। इसके पूर्व वहाँ तबला नहीं था, केवल पखावज ही बजता था।

श्री बेचा राम चट्टोपाध्याय की परम्परा में तबला तथा पखावज दोनों का प्रचार हुआ, उनके मुख्य शिष्यों में उनके भतीजे गिरीश चन्द्र चट्टोपाध्याय का नाम प्रमुख है। गिरीश चन्द्र के पुत्र नारायण चट्टोपाध्याय तथा उनके शिष्यों में सर्व श्री भैरव चक्रवर्ती, ईश्वर चन्द्र सरकार, नितार्ई तंतु बाई, जगेन्द्र नाथ राय (नाटोर), हरि पदा करमकार आदि का नाम उल्लेखनीय है। श्री ईश्वर चन्द्र सरकार अपने समय के बहुत प्रसिद्ध कलाकार थे। श्री बेचा राम चट्टोपाध्याय के शिष्यों में श्री विजय चन्द्र हजारे और श्री स्थिति राम पांजा मुख्य हैं। विष्णुपुर की इस पीढ़ी के बाद की शाखा के विषय में अधिक जानकारी प्राप्त नहीं होती।

दूसरी परम्परा—विष्णुपुर घराने के पखावज-तबला की दूसरी परम्परा श्री राम प्रसन्न बन्धोपाध्याय द्वारा फैली है। उनकी दोनों बायों पर समान अधिकार प्राप्त था। श्री बन्धोपाध्याय ने पखावज की तालीम विष्णुपुर घराने के किसी कलाकार से एवं तबले की शिक्षा लखनऊ घराने के उस्ताद मम्मन खाँ से ली थी।^१

श्री राम प्रसन्न बन्धोपाध्याय का शिष्य परिवार काफी बड़ा था, उसमें सर्व श्री छुदीराम दत्त, विजय चन्द्र हजारे, नकुल चन्द्र नन्दी, नित्यानन्द गोस्वामी, पशुपति नाथ सक्ता तथा बृज लाल मांझी प्रमुख हैं। इनके शिष्यों में सर्व श्री अजीत हजारे, मनोज दे, बांकि बिहारी दत्त, सुबोध नन्दी, शिव प्रसाद गोस्वामी, विपिन बिहारी दास (विपिन बाबू) सत्तार अली, कालिदास चक्रवर्ती, भास चन्द्र परमणिक, विश्वनाथ कर्मकार तथा सुप्रसिद्ध श्री ज्ञान प्रकाश घोष (विपिन बाबू) पखावज की शिक्षा प्राप्त की थी) आदि मुख्य हैं।

ढाका की पखावज परम्परा

ढाका में तबला पखावज का प्रचार मुख्यतः विष्णुपुर के कलाकारों द्वारा हुआ, अतः वहाँ की परम्परा पर विष्णुपुर परम्परा का प्रभाव है। वहाँ पखावज के प्रचार एवं उसकी परम्परा की स्थापना में स्थानीय बासक परिवार का विशेष योगदान रहा है। श्री राम कुमार बासक वहाँ पखावज परम्परा के आद्य पुरुष थे। उनके पुत्र उपेन्द्र कुमार बासक तथा परिवार के सदस्य गौर मोहन बासक इस क्षेत्र में अग्रगण्य रहे। पखावज वादन में गौर मोहन बासक का तो विशेष स्थान था। वे उच्चकोटि के कलाकार एवं योग्य गुरु थे। उनके शिष्यों में उनके वंशज शशी मोहन बासक तथा आनन्द मोहन बासक ने काफी स्थािति प्राप्त की थी। शशी मोहन पखावज

के साथ-साथ तबले के भी अच्छे कलाकार थे और ढाका के सुपन्न खाँ के शिष्य थे। ढाका के दूसरे अग्रगण्य कलाकार श्री प्रसन्नकुमार साहा वाणिज्य, गौरमोहन बासक के ही शिष्य थे। बासक परिवार के सदस्यों में श्री पाणिन्द्र कुमार बासक तथा श्री सतीशचन्द्र बासक व शिष्यों में सर्वश्री गगन चौधरी, भगवत साहा तथा गौड़ा के नाम प्रसिद्ध हैं।

बंगाल की अन्य परम्परायें

बंगाल की उपर्युक्त तीन महत्वपूर्ण पञ्चावज परम्पराओं के उपरान्त कुछ अन्य परम्पराओं का इतिहास भी हमें प्राप्त होता है, जिनमें से दो वैष्णव सम्प्रदाय से सम्बन्धित हैं।

समोद्यन के आधार पर कहा जा सकता है कि लाला केवलकिशन की तरह वृन्दावन से दूसरी दो वैष्णव परम्परायें भी बंगाल में फैली, जिनमें से एक श्री केशव देव तथा उनके पुत्र श्री नवद्विप चन्द्र वृजवानी के द्वारा बंगाल में पल्लवित हुई और दूसरी मुनिदादा के निवासी श्री वैष्णव चरण दत्त के द्वारा फैली।

बंगाल की वैष्णव परम्परा—एक

श्री केशव देव ने वृन्दावन में किससे सीखा, इसकी जानकारी प्राप्त नहीं होती। उन्होंने केवलकिशन जी या जयराम जी की व्रज परम्परा के किसी कलाकार से ही सीखा होगा, ऐसा अनुमान है। केवल इतनी जानकारी प्राप्त हो सकी है कि श्री केशव देव अच्छे पञ्चावजी थे तथा वैष्णव सम्प्रदाय के अनुयायी थे। वृन्दावन में बंगाली वर्ष १८८६ में उनके घर एक पुत्ररत्न का जन्म हुआ, जो बाद में श्री नवद्विप चन्द्र वृजवानी के नाम से प्रसिद्ध हुआ। वे अपने समय के अत्यन्त प्रसिद्ध एवं उत्कृष्ट खोल वादक, कीर्तनकार एवं पञ्चावज वादक थे। कहा जाता है कि स्वामी रामकृष्ण परमहंस जी (जन्म सन् १८३६ ई० और मृत्यु १८८६ ई०) उनके कीर्तन एवं वादन पर मुग्ध थे। उनके मुख्य शिष्यों में रायबहादुर श्री खगेन्द्रनाथ मित्र, अर्पणा देवी, श्री दिलीपकुमार राय तथा श्री परेशकुमार मजुमदार (शोबिन्दपुर) आदि प्रमुख थे। श्री ज्ञान-प्रकाश घोष ने भी अल्पावस्था में खोल वादन तथा पञ्चावज की कुछ शिक्षा नवद्विप चन्द्र से प्राप्त की थी। श्री ब्रजरत्ना दास उनके प्रमुख शिष्य हैं।

बंगाल की वैष्णव परम्परा—दो

वैष्णव सम्प्रदाय की दूसरी परम्परा मुनिदादा के निवासी श्री वैष्णव चरण दत्त के द्वारा फैली, जो वृज एवं वैष्णव सम्प्रदाय से सम्बन्धित होते हुए भी मुख्यतः दिण्णपुर में फैली।

श्री वैष्णव चरण दत्त के गुरु का नाम अज्ञात है, किन्तु उन्होंने पञ्चावज वादन की अपनी शैली का छत्र प्रचार किया। उनके पुत्र, पौत्र एवं वंश परिवार में भी उनकी कला का विस्तृत विकास और विस्तार हुआ। उनके पुत्र हरिपाद दत्त, गोविन्दप्रसाद दत्त तथा राधो-भूषण दत्त पञ्चावज वादन में प्रवीण थे। उनके पौत्र रामरंजन कुन्दु ने भी अपनी कला में काफी स्थािति अर्जित की थी। उन्होंने अपने दादा श्री वैष्णव चरण दत्त के उपरान्त श्री अवधूत बनर्जी से भी सीखा था।

श्री वैष्णव चरण दत्त के शिष्यों में गोरदास मोहंती, परिपाद बैरागी, भगवान् दास, शरद चन्द्र मांडल, नेन्द्रे चन्द्र अधिकारी, चिन्तामणि दास, कानोदास बैरागी आदि प्रमुख हैं। श्री रामरंजन कुन्दु के शिष्यों में उनके सुपुत्र रत्न नाटयण कुन्दु के उपरान्त सुरतीपर टावानी,

मुरारी मोहन दास, जमुना दास तथा ब्रज राखाल दास प्रमुख हैं।

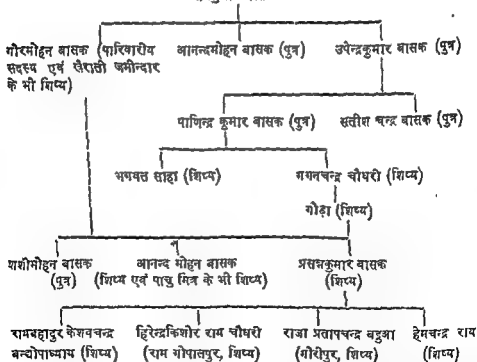
बंगाल के कुछ मुसलमान कलाकार

बंगाल के पखावजियों में कुछ मुसलमान कलाकारों के नाम भी मिलते हैं, जिनमें कादु खाँ पखावजी, उनके शिष्य छोटे खाँ तथा छोटे खाँ के पुत्र खादीम हुसेन खाँ प्रमुख हैं। उदु-परान्त नानु मियाँ नाम के एक पखावजी का नाम भी उन दिनों प्रसिद्ध था, परन्तु उनके गुरु का नाम अज्ञात है। नानु मियाँ ढोलक वादन में भी दक्ष थे। सम्भव है इन बंगाली मुस्लिम कलाकारों का ख़ूबे हुसेन ढोलकिया के साथ कोई परम्परागत सम्बन्ध रहा हो, किन्तु हमें इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता।

इन मुसलमान कलाकारों के उपरान्त सर्वश्री भागन चन्द्र सेन, सरदेन्दु सिंहा तथा ललित मोहन मैत्र के नाम भी पखावज के क्षेत्र में प्रसिद्ध हैं। ललित मोहन मैत्र स्वयं जमीन्दार और कलाकारों के पोषक थे और पखावज के अच्छे कलाकार थे। वे जमीर खाँ बीनकार के साथ संगत किया करते थे। आज बंगाल में सर्वथी विठ्ठलदास गुजराती, जीवनलाल मुखिया, राजीवलोचन डे आदि कलाकारों के नाम प्रसिद्ध हैं।

ढाका घराना

रामकुमार बासक



नोट—इस अध्याय में समाविष्ट बंगाल के सभी घरानों तथा कलाकारों का इतिहास निम्नलिखित विद्वानों की भेंट-वार्ताओं एवं पुस्तकों पर आधारित है :—

- १—बंगाल के सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ श्री रामचन्द्र बोरोल (आर० सी० बोरोल)
- २—संगीतज्ञ श्री ज्ञानप्रकाश घोष
- ३—सबला नवाज स्व० उस्ताद करामत उल्ला खाँ

बंगाल का परवावज घराना

लाला हरकिशन

लाला केवल किशन

निर्माइ चक्रवर्ती		रामचन्द्र चक्रवर्ती		केशवचन्द्र मिश्र		निताइ चक्रवर्ती	
पुरी मोहन गुप्त		पुरी मोहन गुप्त					
नन्दीभट्ट	पमयगुप्त	देवदत्त	केशवचन्द्र	नरेन्द्रनाथदास	बलदेवकिशोर	जगदीन्द्र	सतीशचन्द्र
अंगद	(पुत्र)	(सुग्रीववाबू)	पुरवर्जी	लामी विवेकानन्द	रमचन्द्र	नाथराय	वत्स
नौ (नर)	राजीतलोचमडे			(गोरपुर)	नोदोरनरेश		गुप्त
यारदूखल	लालदिमखौ	दीनानाथ हुजारा	नरेन्द्र नाथ मुरवजी				वोरास
कुलदेवी	खौ (भाई)	नान्द नाथ	अरुण कुमार अधिकारी	बिपिन बाबू घोष	तुनी बाबू		(पुत्र)
लोभाभा	शुद्ध	पुखोपाध्याय	उर्फ केवल बाबू	रतनलाल भंड	शम्भु मुकजी		दीनानाथ सुजारा
(शिष्या)		राजीव शिवदास	भगेन्द्र कृष्णडे				
		लौचन अधिकारी					
सुवमयधौधरी	मानेगनाचौधरी	पमव मुखर्जी	तमील पाल	पार्थ घोष	गुरुदास घोष	अनीलचन्द्र डे	
		प्रकाश नारायण	पियरीदास	रजिबलोचमडे	खोडनाथचटर्जी	रामचन्द्रचटर्जी	
		दीरेंद्रनरचौध					

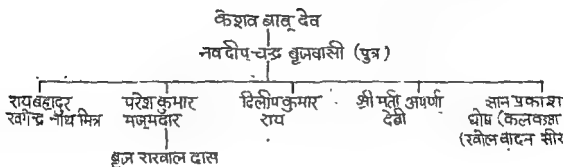
9698
22-5-81

नोट :- स्नि नाम के सच कोई सूचना नहीं है . उन सभी को शिष्य रामीझदे ।

बंगाल की अन्य परम्परायें

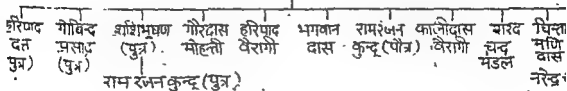
तालिका संख्या

१. वैष्णव परम्परा (जो बंगाल में ब्रज से आई)



२. वैष्णव परम्परा (जो विष्णुपुर में फैली)

वैष्णव चन्द्र दत्त 'मधुर मृदंग' (मुर्शिदाबाद)



नोट: जिन नामों के साथ कोई सूचना नहीं है, उन सभी की शिष्य समीक्षणे

४—श्री हरेन्द्रकुमार गांगुली (हीरू बाबू)

५—रायबहादुर श्री केशवचन्द्र बनर्जी

पुस्तकें

१—तबला क्या, भाग १, २ (बंगाली)—लेखक श्री सुबोध नन्दी

२—तबलार इतिवृत्ति (बंगाली)—लेखक श्री शम्भुनाथ घोष

३—भारतीय संगीत कोश—लेखक श्री विमलाकान्त राय चौधरी

४—तबला शास्त्र प्रभाकर—लेखक श्री जयकृष्ण महत्ती



महाराष्ट्र की गुरुव परम्परा एवं मंगलवेडेकर घराना

भारतीय संगीत के प्रति महाराष्ट्र का योगदान सदा से बहुमूल्य रहा है। काव्य, नाट्य और संगीत जैसे कलात्मक क्षेत्रों में वहाँ के कलाकारों का अपना विशेष स्थान प्राचीन काल से ही रहा है। 'कपूर मंजरी', 'साहित्य दर्पण', इत्यादि अनेक प्रसिद्ध ग्रन्थों में महाराष्ट्रीय कलाकारों की गुरुव गायन का वर्णन हमें मिलता है। प्रो० रानाडे के अनुसार, "According to 'Sahitya Darpan' Maharashtra was considered as the best by the poet Dandi who describes it as a veritable ocean of gem-like proverbs and wise sayings."

The association of Maharashtra with music seems to have reached its climax during the tenth century as is evident from 'Karpur Manjari' a Prakrit comedy of that period by Raja Shekhar written to please his wife Avanti Sundari, the daughter of Maharashtrian Prince,"

देवाश्रय तथा राजाश्रय में संगीत का विकास

भारत के संगीत के इतिहास में १३वीं शताब्दी का अपना महत्वपूर्ण स्थान है। यारव वंश के राजाओं ने संगीत को सदैव प्रोत्साहन दिया, जिसके फलस्वरूप 'संगीत रत्नाकर' जैसे अमूल्य ग्रन्थ की रचना शाङ्गदेव ने की, जो काश्मीरी ब्राह्मण थे एवं देवगिरि (दीलताबाद) के निवासी थे।

भारत के 'नाट्यशास्त्र' के बाद 'संगीत रत्नाकर' को ही संगीत का आधार ग्रन्थ माना गया है। 'भारत का संगीत सिद्धान्त' के पृष्ठ ३०३ पर आचार्य बृहस्पति ने लिखा है कि "सिंह भूपाल (चौदहवीं शती) का कथन है कि आचार्य शाङ्गदेव से पूर्व समस्त संगीत पद्धति बिखर गयी थी, जिसे स्पष्ट रूप से शाङ्गदेव ने संजो दिया। आचार्य शाङ्गदेव ने अनेक मतों का मन्थन करके अपनी अमर कृति 'संगीत रत्नाकर' का प्रणयन किया जो उपलब्ध संगीत ग्रन्थों का मुकुट है।"

मुस्लिम युग के बाद मुगल युग में महाराष्ट्र के लोकजीवन पर सन्तों का प्रभाव बराबर बना रहा। महाराष्ट्र के सन्तों ने सदैव संगीत के माध्यम को अपनाया है। सन्त रामदास, सन्त नामदेव, संत एकनाथ, संत दासोपन्त, सन्त गणेशनाथ, संत तुकाराम इत्यादि सन्तों ने तथा वाङ्मयी सम्प्रदाय जैसे भक्ति सम्प्रदायों ने संगीत के द्वारा प्रभु की रिक्तता का प्रयत्न किया था। सन्त नामदेव कहते थे :

"ज्ञान ही भक्ति का मार्ग अधिक सरल है और संगीत के बिना भक्ति सम्भव नहीं है। मेरे प्रभु की गाना-बजाना पसन्द है, अतः मैं उसे संगीत से रिक्ताना चाहता हूँ।"

इससे जनता में भक्तिपूर्ण संगीत के प्रति आदर भावना उत्पन्न हो सकी थी। संगीत में मनुष्य को ऊपर उठाने की क्षमता है तथा वह मोक्ष प्राप्ति का सरलतम साधन है। इस महत्वपूर्ण तथ्य से जनता को परिचित करवा कर, महाराष्ट्रीय सन्तों ने उचित पथ निर्देश किया, इससे जन साधारण में संगीत की आदर मान तो मिला ही, समाज में स्फूर्ति, चेतना और भक्ति का वातावरण भी पैल गया, फलस्वरूप राष्ट्रीय भावना, एकमूनता, आत्मशुद्धि तथा जिन्दादिली की भावना पनप उठी। विशेष उल्लेखनीय बात यह है कि महाराष्ट्र का भक्ति संगीत, शास्त्रीय संगीत पर आधारित रहा है, अतः शुद्ध संगीत का प्रचार जन समाज में छाया रहा।

यह तो देवाय्य की बात हुई। राजाय्य में भी महाराष्ट्र की सांगीतिक परिस्थिति पर शुद्ध शास्त्रीय संगीत का ही बोल-बाला रहा जिसका मुख्य ध्येय बीजापुर की आदिलशाही और वहाँ के कलाप्रेमी राजाओं की कलापरस्ती को जाता है। १५वीं शताब्दी के बाद उत्तर भारत के साथ महाराष्ट्र का सांगीतिक सम्बन्ध, मुख्यतः बीजापुर की आदिलशाही का प्रभाव है जिसके फलस्वरूप महाराष्ट्रीय राजाओं के दरबार में शास्त्रीय गायन वादन की प्रधानता मिल सकी। यही कारण है कि जिन दिनों उत्तर भारत में राजकीय परिस्थिति अस्थिर और अशोभनीय हो गयी थी तथा राजा और प्रजा विलासिता के वशीभूत हो चुके थे, वहाँ महाराष्ट्र प्रान्त में संगीत का शुद्ध एवं भक्तिमय रूप प्रचलित था। मराठी जनता ने अपनी भक्ति परायणता से शास्त्रीय संगीत के गहन रूप को सदैव शुद्ध रखने का प्रयत्न किया। हिन्दू संस्कृति का प्रभाव हमें वहाँ अधिक देखने को मिलता है।

वहाँ के कलाकारों ने संगीत की व्यवसाय के रूप में कम और कला के रूप में अधिक महत्व दिया। अतः वहाँ के समाज में संगीतज्ञों का उच्च स्थान था। फलतः जीवन और संगीत के बीच उत्तर भारत में जो फासला दिखाई देता था वह वहाँ नहीं था। महाराष्ट्रीय जनता ने संगीत को विद्या और संस्कृति का आवश्यक माध्यम ही समझा था, पेशा नहीं।

"In Maharashtra music was an inseparable part of the study."³

मुगल तथा मराठा काल में महाराष्ट्र में राग-रागिनियों की साधना अधिकतर हुम्रा करती थी। ठुमरी, कव्वाली और गजल का प्रभाव बहुत कम था। सार्वजनिक उत्सवों में सितार के स्थान पर बीणा और तबले के स्थान पर मृदंग का प्रयोग ही अधिक देखने को मिलता था। वैसे जन साधारण के जीवन में पवाड़ा भावगीत जैसे लोकगीत तथा लावणी, बोरी जैसे लोकनृत्य का भी प्रचलन था।

सत्रहवीं शताब्दी में शिवाजी महाराज के राज्यभिषेक के उत्सव में गायन, वादन तथा नृत्य का कार्यक्रम एक सप्ताह तक चलता रहा। ऐसा उल्लेख कई स्थानों पर उपलब्ध है। पेशवाओं के दरबार में भी संगीत तथा संगीतकारों का आदर था। प्रो० जी० एच० रानाडे लिखते हैं :

"From the Peshwa Dapthar it is clear that there used to be dozens of musicians of all types at the Peshwa's court. They patronized music and paid handsome salaries to their court musicians. The last Peshwa Bajirao II was extremely fond of music and had in his service great musicians such as Devidas Bahirji and Nagu Gurav, the reputed Pakhavaj players of their time."⁴

3. Maharashtra's contribution to Music : V. H. Deshpande.

4. Music In Maharashtra : Prof. G. H. Ranade, P. 28.

सुप्रसिद्ध ईरानी विद्वान् अकिमर ने मराठा काल के संगीत की शिल्पज्ञता के लिये जो कुछ कहा है, उसकी चर्चा करते हुए श्री उमेश जोशी भारतीय संगीत के इतिहास में लिखते हैं :

“मराठा काल के संगीत की शिल्पज्ञता की उच्चता की समानता उस काल का यूरोपीय संगीत भी नहीं कर सकता।”^१

अतएव उस युग में महाराष्ट्र में भारतीय संगीत गौरव एवं कीर्ति के शिखर पर विराजमान था। कोल्हापुर, सांगली, सतारा, मिरज, और्य आदि महाराष्ट्रीय राज्यों में तथा महाराष्ट्र के बाह्य खालियर, इन्दौर, बड़ौदा, धार जैसे राजदरबारों में महाराष्ट्रीय राजाओं ने संगीत का बड़ा सम्मान किया तथा गुणी संगीतकारों को राजाश्रय देकर अपने राज दरबारों की गौरवान्वित किया था।

गुरव परम्परा

हम देख चुके हैं कि महाराष्ट्र में भक्तिमय संगीत का महत्त्व रहा है। देव के आश्रय में जिस जाति विशेष ने पुरातन काल से महाराष्ट्र में पखावज और ध्रुवपद गायकी का बड़े प्यार और जतन से लालन-पालन किया, जिसने वंशपरम्परागत उसे सीखा और सम्माना, जिसने अपनी दीर्घ साधना से उसे संवारा और जनसाधारण में सम्मान दिसवाया वह जाति महाराष्ट्र में ‘गुरव’ नाम से प्रसिद्ध है। मन्दिर की सेवा और भगवान की पूजा के साथ भजन, कीर्तन, ध्रुवपद गायन और पखावज वादन द्वारा अपने इष्ट देव-देवियों की रिझाने की परम्परा उनमें सदियों से चली आ रही है। आज भी महाराष्ट्र के छोटे-बड़े गाँवों और शहरों के गुरव परिवारों में हमें वंशपरम्परागत संगीत साधना देखने को मिलती है। महाराष्ट्र में जो कुछ थोड़ा बहुत पखावज आज जीवित रह सका है इसके पीछे गुरव परम्परा का योगदान मुख्य है।

वैसे देखा जाये तो हमें पखावज के विविध घरानों का क्रमबद्ध इतिहास सत्रहवीं शताब्दी के अंत से तथा अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ काल से प्राप्त होता है। यद्यपि अकबर के युग के पखावज वादकों की कुछ जानकारी उपलब्ध हो सकी है और वह भी क्रमबद्ध इतिहास के रूप में नहीं। उसी प्रकार राज की परम्परा भी बहुत प्राचीन है तथा जयपुर घराने के कुछ कलाकारों का इतिहास तो तीन सौ वर्ष से अधिक पुराना लगता है। गुरव परम्परा तो सदियों पुरानी है, किन्तु इनमें से किसी भी परम्परा का क्रमबद्ध विकास प्राप्त नहीं होता।

गुरव परिवारों में पखावज वादन की परम्परा कैसे आरम्भ हुई, उसके आदि संस्थापक कौन हैं, किन घरानों से परम्परा सम्बन्धित है आदि बातें सर्वथा अज्ञात हैं।

इस तथ्य की जानने के लिये बहुत प्रयत्न किया गया, गुरव परिवारों के गुणी और वयोवृद्ध कलाकारों से गैट की गई, उनसे प्रश्नोत्तर किये गये किन्तु इस विषय में कोई ठोस जानकारी प्राप्त नहीं हो सकी। उनमें से बहुतों का कहना था कि “हमने तो अपने बाप दादाओं से यह विद्या सीखी है और हमारे परदादा की देवी देवताओं की कृपा से यह विद्या मिली है।”

सम्भव है कि संगीत उन्हें अपने बाप दादाओं से विरासत में मिली हो और देवी देवताओं की कृपा से उनके वंश में फैली फली हो, किन्तु निःसंदेह किसी न किसी व्यक्ति के द्वारा ही उसका प्रचार हुआ होगा। उनके कोई न कोई गुरु रहे होंगे, कहीं किसी विद्वान् गुरु से उनके

आदि पुरुषों ने सीखा होगा । बिना सीखे मृदंग-पखावज जैसी कठिन विद्या कैसे प्राप्त हो सकती है ?

खेद की बात है कि हमारे पास इसका कोई इतिहास उपलब्ध नहीं है । अतः हमें मौखिक बातों पर तथा कहीं किसी पुस्तक में लिखी गयी अल्प सी सामग्री पर आधार रखना पड़ता है । गुरुव संप्रदाय में बहुत से गुणी एवं विद्वान् कलाकार हो गये हैं । उनका उल्लेख क्रमशः इतिहास के रूप में न सही, व्यक्तिगत रूप में कहीं किसी पुस्तक में मिल ही जाता है, जिनकी संक्षेप में चर्चा आवश्यक है ।

श्रीमन्त नाना साहेब पेशवाई दरबार के मृदंगवादक श्री धर्मा गुरुव का उल्लेख मिलता है, जो अत्यन्त गुणी तथा कला जगत् में सुप्रसिद्ध थे ।^६

बाजीराव पेशवा (दूसरे) के दरबार में श्री नागु गुरुव तथा श्री देवीदास बहीरजी का आदरणीय स्थान था ।^७

पुणे के मान्यबा कीर्तनकर, जिनसे सुप्रसिद्ध मृदंग केसरी नाना पानसे ने अपनी किशोरावस्था में विद्या प्राप्त की थी, गुरुव परिवार के कलाकार थे ।^८

वाई के मार्टंड बुवा और चौडे बुवा भी गुरुव परिवार से सम्बन्धित थे । कहा जाता है कि नाना पानसे ने अपने बाल्यकाल में चौडे बुवा तथा मार्टंड बुवा से भी सीखा था ।^९

इन्दौर के सुप्रसिद्ध मृदंगाचार्य पंडित सखाराम पन्त आगले तथा उनके सुपुत्र पं० अम्बादास पन्त आगले जाति के गुरुव थे । पं० सखाराम पन्त ने पखावज की शिक्षा का आरम्भ अपने पिताजी से ही किया था । बाद में उन्होंने इन्दौर के नाना पानसे जी से सीखा ।

पुणे के पार्वती देवस्थान के नीकर जानबा राज्जरीकर का नाम भी गुरुव सम्प्रदाय में श्रद्धा से लिया जाता है ।^{१०}

बृहन्मठवाद के निवासी तथा मिरज में अत्यन्त प्रसिद्ध रामभाऊ गुरुव की रसमय सगत को आज भी लोग याद करते हैं ।^{११}

पुणे के मृदंगाचार्य शंकर भैया घोरपडकर जाति के गुरुव थे । वे नेरगांव के विठ्ठल मंदिर तथा पुणे के प्रसिद्ध बेलगांव के भगवान् श्री विष्णुलक्ष्मी मन्दिर के आजीवन सेवक रहे । उनके सुपुत्र बसन्तराव घोरपडकर आज भी पुणे के बागेश्वरी मन्दिर के सेवक हैं ।^{१२}

पंढरपुर के सुप्रसिद्ध मंगल वेढेकर घराने के आदि पुरुष पं० विठ्ठलाचार्य जोशी मंगल-

६. संगीत शास्त्रकार व कलावन्त यांचा इतिहास (मराठी) : सदान्न दत्तात्रय जोशी (पुणे), पृ० १६७ ।

७. Music in Maharashtra : Prof. G. H. Ranade : P. 28.

८. संगीत शास्त्रकार व कलावन्त यांचा इतिहास, पृ० १७६—ल० ८० जोशी ।

९. वही, पृ० १७७ ।

१०. वही, पृ० १८० ।

११. मिरज में श्री भानू दास गुरुव परिवार के कुछ विद्वानों से भेंट वार्ता के आधार पर ।

१२. संगीत शास्त्रकार व कलावन्त यांचा इतिहास : पृ० १८४ तथा श्री बसन्तराव घोरपडकर की पुणे में ली गई मुलाकात के आधार पर ।

वेदेकर जी मंगलवेढा गाँव के एक मन्दिर के पुजारी थे। यह मंगलवेदेकर घराने की विशेषता है कि उनकी वंश परम्परा का प्रत्येक कला निपुण व्यक्ति पखावज के साथ-साथ वैदिक परम्परा में भी अपना अधिकार रखता है।^{१३}

अथणी के परशुराम गुरव, जो कि जनार्दनपन्त जोशी मंगलवेदेकर जी के शिष्य थे, उच्च कोटि के कलाकार हो गये।

सतारा के तासगाँव के रहने वाले धर्मा जी गुरव तथा उनके पुत्र रघुनाथ बुवा गुरव के नाम कलाकार के रूप में प्रसिद्ध हैं। कहा जाता है कि सतारा के महाराजा श्रीमंत भाऊ-साहेब को धर्मा जी गुरव पखावज सिखाते थे।

बाजी घनश्याम गुरव (पर्वतकर) गोवा के रहने वाले थे, जिनसे सुप्रसिद्ध तबला पट्ट श्री कामुराव मंगेशकर ने सीखा था।^{१४}

अहमदनगर निवासी तथा पानसे घराने के शिष्य केशव बुवा दीक्षित, उनके भाई नाथ बुवा दीक्षित तथा नाथबुवा के सुपुत्र बाला साहेब दीक्षित वंशपरम्परागत देव सेवा में समर्पित हैं। आज भी अहमदनगर के दत्त मंदिर में बाला साहेब दीक्षित सेवारत हैं। साथ ही साथ वे दत्त संगीत महाविद्यालय भी चलाते हैं।^{१५}

केडगाँव के भीखोबा गुरव और उनके सुपुत्र बापूराव गुरव (अहमदनगर) भी अपनी कला के सिद्धहस्त कलाकार हैं।^{१६}

श्री गोंडुजी गुरव और श्री नारायणराव जी गुरव खालियर के निवासी थे जो पर्वतसिंह पखावजी के समकालीन थे।

इन्दौर के मुन्नालाल पवार और सुनीलाल पवार वहाँ के वैष्णव मन्दिर के सेवक थे और जीवन के अन्त समय तक देवसेवा में सलग्न थे।^{१७}

जलगाँव के शंकर भैया गुरव महाराष्ट्रीय कीर्तनों की उत्तम संगत करते थे। वे नूतन सम्राट् बालगन्धर्व के समकालीन एवं उनके मित्र थे। उनके पुत्र बालाभाऊ गुरव भी उच्च-कोटि के कलाकार थे।^{१८}

पं० गणपतराव गुरव जलगाँव के रहने वाले थे जो इसी सम्प्रदाय से सम्बन्धित थे।

इनके उपरान्त दामुअण्णा गुरव, श्री श्रीकृष्ण श्रीधर बालाजी वाले (बुरहानपुर), जानकीराव गुरव (बुले), लक्ष्मण राव, मधुकर, कालूराम, भीखाजी तथा सराशिव गुरव (सभी

१३. मंगलवेदेकर घराने के कलाकर पं० नारायणराव जोशी मंगलवेदेकर, पं० दत्तोपन्त जोशी मंगलवेदेकर तथा पं० शंकरराव जोशी मंगलवेदेकर की पंढरपुर तथा सोलापुर में ली गयी व्यक्तिगत भेटों के आधार पर।

१४. कामुराव मंगेशकर (गोवा) पर लिखे गये एक अप्रकाशित लेख के आधार पर।

१५. श्री बाला साहेब दीक्षित की अहमदनगर में ली गयी भेंट के आधार पर।

१६. श्री बापूरावजी गुरव की अहमदनगर में ली गयी भेंट के आधार पर।

१७. स्व० श्री सुनीलाल पवार की इन्दौर में ली गयी भेंट के आधार पर।

१८. पं० शंकर भैया गुरव के सुपुत्र श्री बालाभाऊ गुरव की जलगाँव में ली गयी भेंट के आधार पर।

धुले निवासी), राधोजी गुरव (कोपरगाँव), पांडुरंग गुरव (श्रीरामपुर), भानुदास गुरव तथा गणपतराव कोडेकर (मिरज) आदि के नाम गुरव सम्प्रदाय में उल्लेखनीय हैं।^{१६}

मंगलवेदेकर घराना

आज से करीब पौने दो सौ वर्ष पूर्व उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में, महाराष्ट्र के शोलापुर जिले के एक छोटे से गाँव मंगलवेड़ा में एक प्रतिभाशाली ब्राह्मण का जन्म हुआ, जिसका नाम था विट्ठलाचार्य जोशी। मंगलवेड़ा गाँव के श्री सन्त दामाजी पन्त की समाधि के वे पुजारी थे तथा स्वयं अच्छे गायक, कीर्तनकार, वैदिक कर्मकाण्डी ब्राह्मण, ज्योतिषी तथा मृदंगाचार्य थे। कीर्तन, भजन की संगत तक सीमित मृदंगवादन की अपनी अल्प जानकारी को इन्होंने आगे बलकर योग्य शिक्षा तथा अपने बुद्धि कौशल से इस प्रकार विकसित किया कि पछावज के क्षेत्र में एक नवीन शैली का निर्माण हुआ जो मंगलवेदेकर घराने के नाम से आज भारत भर में सुविख्यात है। यद्यपि पं० विट्ठलाचार्य जोशी जी ने अपने समय में किस गुरु से शिक्षा प्राप्त की थी, इस बात से उनके वंशज तक अनभिज्ञ हैं। तथापि यह निश्चित है कि जो कुछ भी इन्होंने सीखा अपने बुद्धिबल से विकसित किया तथा एक नवीन घराने के रूप में पल्लवित किया। आज पिछली छः पीढ़ियों से यह घराना अपनी निजी विशेषताओं को सम्भाले हुए चला आ रहा है। खूबी इस बात की है कि केवल पछावज वादन ही नहीं बरन् ख्याल गायकी, ध्रुपद-धमार, कीर्तन, वैदिक परम्परा, नृत्यकला तथा ज्योतिष विद्या भी इस घराने की अपनी निधि है, जो वंश-परम्परागत चली आ रही है।

कुछ विद्वानों का यह मतव्य है कि मंगलवेदेकर घराना भी भवानीदीन या कुदकसिंह परम्परा से ही संबन्धित है। सम्भव है कि इस बात में कुछ सत्य हो किन्तु हमारे पास उसका कोई प्रमाण नहीं है। इस घराने के प्रमुख वंशज भी इस मत से असहमत हैं और अपनी परम्परा को एक स्वतन्त्र परम्परा के रूप में ही मानते हैं।

पं० विट्ठलाचार्य जोशी के एक पुत्र का नाम जनार्दन पन्त जोशी था। पं० विट्ठलाचार्य ने अपने पुत्र जनार्दन पन्त को सम्पूर्ण विद्या सिखायी थी। जनार्दन पन्त सच्चे अर्थ में विद्वान् कलाकार थे। माणिक नगर के सद्गुरु मार्टंड माणिक प्रभु महाराज उनके पछावज वादन पर अत्यन्त मुग्ध थे। अतः इन्होंने जनार्दन पन्त को दो साल अपने यहाँ रख कर उनसे शिक्षा ग्रहण की थी। जनार्दन पन्त के अन्य कई शिष्य थे, जिनमें इनके दो पुत्र पं० काशीनाथ बुवा तथा पं० केशव बुवा का स्थान मुख्य है।

पं० काशीनाथ बुवा गायनाचार्य बने और पं० केशव बुवा मृदंगाचार्य। पं० केशव बुवा ने अपनी विद्या और कला के प्रसार एवं प्रदर्शनार्थ बहुत भ्रमण किया, गुणी लोगों की संगत की तथा अनेक नवीन बोलों की रचना करके अपने घराने की परम्परा को समृद्ध किया था। वे जितने गुणी थे उतने ही प्रेमी स्वभाव के व्यक्ति थे। उन्होंने मुक्त हृदय से विद्यादान किया था। पं० नारायण राव जोशी मंगलवेदेकर जी जन्ही के पुत्र थे, जिनकी निःशुल्क विद्यादान वृत्ति तथा असाधारण कला समृद्धि पर महाराष्ट्र गर्व कर सकता है।

१६. मिरज, सांगली, धुले, बुरहानपुर, जलगाँव, कोपरगाँव, गिर्डी, अहमदनगर, श्रीरामपुर, सवारा, कराड, कोल्हापुर आदि स्थलों पर व्यक्तिगत सम्पर्क से प्राप्त सूचनाओं के आधार पर।

मंगलवेदेकर घराने का विकास

मंगलवेदेकर घराने का विकास पं० नारायण राव के समय में हुआ। नारायण राव जी ने गायन एवं पखावज की शिक्षा अपने पिता श्री केशव बुवा तथा चाचा श्री काशीनाथ बुवा से प्राप्त की थी। कहा जाता है कि वे अपने समय के धुरन्धर पंडित एवं उच्चकोटि के वादनाचार्य थे। उनकी मृत्यु १३ जून सन् १९८० को हो गयी। देश भर में भ्रमण करके उन्होंने अपनी कला का प्रदर्शन किया था। अपने परम्परागत पखावज वादन में संशोधन करके उन्होंने सैकड़ों बन्दिशों की रचना की थी। विलम्ब सबों को सहज रूप से स्पष्ट, मधुर और तीव्र के साथ प्रकट करना और लय ताल में अपने साथ थोताओं को भी खींच ले जाना उनकी अपनी विशेषता थी। वे जितने गुणो थे उतने ही संत प्रकृति के व्यक्ति थे।

आज से करीब ७५ साल पूर्व संगीत शिक्षा के इच्छुक विद्यार्थियों को विद्या प्राप्ति के लिए जिन कठोर कष्टों का सामना करना पड़ता था उन्हें देखकर नारायण राव जी का हृदय द्रवित हो जाता था। उनका निजी अनुभव था कि अधिकतर कलाकार गाने-बजाने में तो प्रवीण होते हैं परन्तु शिक्षा देने की विधि से अनभिज्ञ एवं कृपण होते हैं। कलाविद् होना एक बात है और उत्तम गुण होना दूसरी बात है। दोनों का मेल किसी एक में बहुत कम दिखायी देता है। यह सब सोचकर उन्होंने निःशुल्क विद्यादान का दृढ़ निश्चय किया। उन्होंने निजी मुन्हा का त्याग किया, द्रव्योपार्जन का मोह छोड़ दिया और सभी प्रकार के कष्टों और प्रतिकूल परिस्थितियों का धैर्यपूर्वक सामना करके तन, मन, धन से विद्यादान प्रसंग में तल्लीन हो गए।

पं० नारायणराव ने अपने मित्र पं० नारायण बुवा घिट्टे के सहयोग से सन् १९१४ में विदर्भ के परमधाम पंढरपुर में "धर्मार्थ महाराष्ट्र संगीत विद्यालय" नामक संगीत संस्था की नींव डाली। उस से आज तक इस संस्था के अन्तरगत निःशुल्क विद्यादान द्वारा सैकड़ों विद्यार्थी संगीत के क्षेत्र में तैयार हो चुके हैं। गरीब विद्यार्थियों को शिक्षण के साथ-साथ आवास, भोजन, कपड़ों की सुविधा का प्रबन्ध भी वहाँ किया जाता है। इनकी एकनिष्ठ साधना और त्याग ने एक नवीन मार्ग का संचालन किया है, जिस पर उनके वंशज तथा शिष्यगण उनके सन्ध्या के बाद भी पिछले कई वर्षों से लगातार चले आ रहे हैं। पन्चीस वर्ष पर्यन्त विद्यालय का सुन्दर संचालन करने के पश्चात् उसकी बागडोर अपने छोटे भाई पं० दत्तोपन्त मंगलवेदेकर तथा शिष्य पं० जगन्नाथ बुवा पंढरपुरकर के हाथ में सौंप करके नारायणराव निवृत्त हुए।

पं० नारायणराव की शिष्य परम्परा को संभालने, सँभालने तथा कायम रखने में पं० दत्तोपन्त मंगलवेदेकर का योगदान भी असाधारण है। उन्होंने अपने बाज में अनेक संशोधन एवं परिवर्तन किए, रचनाएँ की तथा युग की आवश्यकता को ध्यान में रखकर अपने घराने में प्रथम बार पखावज के साथ-साथ तबला वादन भी प्रारम्भ किया।

पं० दत्तोपन्त पखावज एवं तबला के अतिरिक्त नृत्य तथा जलतरंग वादन में भी प्रवीण हैं। इस क्षेत्र में भी उनके अनेक शिष्य हैं। अपनी कला के प्रसारण के हेतु उन्होंने समूचे भारत में भ्रमण किया तथा स्वतन्त्र वादन एवं संगति में नाम कमाया। महाराष्ट्र में आकाशवाणी के सर्वप्रथम मृदंगवादक होने का श्रेय उन्हीं को प्राप्त है। गान्धर्व महाविद्यालय के हीरक जयन्ती महोत्सव के अवसर पर उन्हें मानपत्र तथा महावज्र से विभूषित किया गया था।

पं० दत्तोपन्त की शिष्य-परम्परा बहुत विशाल है, जिसमें उनके छोटे भाई पं० शंकर राव मंगलवेदेकर, पं० माधवराव मंगलवेदेकर दो पुत्र श्री दात्याराव तथा श्री नरसिंह राव, सिते तारिका नृत्यांगना शान्ता आटे आदि मुख्य हैं।

मंगलवदकर घराना

विद्वत् दास जोशी मंगलवेदकर

(सन् १८३० ई० के आसपास)

जन्मदिन पत जोशी (पुत्र)

काशीनाथ बुआ (पुत्र)		किशव बुआ (पुत्र)	परशुराम गुरुव (अध्यापी)	मरिण्ड भाणिक प्रभु महाराज
नारायण राव जोशी (पुत्र)		बालकृष्ण जोशी (पुत्र)	दामु अप्पा कानेरकर	शकर राव जंगम भाऊ साहब रानवाडे
दत्तभगत जोशी मंगलवेदकर (भाई)	जगन्नाथ बुवा	नवीलाल	रंगनाथ बुआ देगलूरकर	नारायण राव वेरिस्टर बाला जोशी (गचरा भाई)
	पंढरपुरकर			
शिवराम (पुत्र)		मुद्योलकर	सजीव राव	जयपाल राव
शंकर राव जोशी	नरेश राव	माधव राव	वाजी राव	शान्त आटे श्यामराव अनन्त राव आनतेकर
मंगलवेदकर (भाई)	जोशी (पुत्र)	जोशी (भाई)	सोनवणे	सठे जोशी
मोहन राव	सैयद जिक	नारायण	शानीवा	बाबासाहब
जोशी मंगलवेदकर (पुत्र)	पटवर्धन	जोशी	लक्ष्मण	हिरण्य
			कुलकर्णी	देवामुख
			बाघमारे	भोसले
			देवीदास	रघुनाथ
			पणप्राज्ञ जोशी (पुत्र)	जोशी

नोट :- पिता नाम के साथ कोई सूचना नहीं है, उन सभी को शिष्य समझिये ।



पं० दत्तोपन्त से तालीम प्राप्त करके ही उनके छोटे भाई शंकरराव मंगलवेदेकर तैयार हुए हैं, जो एक उत्कृष्ट कलाकार के रूप में अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। उनके पखावज एवं जलतरंग के कार्यक्रम सारे भारत में प्रदर्शित हुए हैं। वे शास्त्र के भी अच्छे ज्ञाता हैं। आजकल वे अपने सुपुत्र मोहनलाल मंगलवेदेकर की शिक्षा दे रहे हैं। इसके उपरान्त 'धर्मार्थ महाराष्ट्र संगीत विद्यालय' के आचार्य के रूप में अनेक शिष्य तैयार कर रहे हैं। परम्परागत विद्या भंडार तो उन्हें कठस्थ है ही, स्वयं बोलों की रचना भी करते हैं तथा आकाशवाणी से अपने कार्यक्रम द्वारा पखावज की प्राचीन कला का प्रसार एवं प्रचार भी कर रहे हैं।

उनके चचेरे भाई स्व० दामुअण्णा मंगलवेदेकर काशीनाथ बुवा के सुपुत्र थे तथा पूणे रेडियो के 'स्टाक आर्टिस्ट' थे। वे पखावज के तथा तबला के उत्कृष्ट कलाकार थे। दुर्भाग्य से वे कम उम्र में ही चल बसे।

मंगलवेदेकर घराने के कुछ प्रमुख शिष्यों में सर्वश्री परशुराम बुवा गुरव, बालशास्त्री जोशी, दामुअण्ण कानेरकर, शंकरराव जंगम, भाऊसाहेब राजवाड़े, जगन्नाथ बुवा पंढरपुरकर, रगनाथ बुआ देगलुरकर, देशापाण्डेय (बैरिस्टर) वाला साहेब खाजगीवाल, बापुराव गुरव, शान्ता आप्टे, जगन्नाथ दलवी, नारायण जोशी, बाजीराव सोनवणे, हरिभाऊ जेठुरीकर आदि के नाम लिए जा सकते हैं।

आज की नवीन पीढ़ी में दत्तोपन्त के दोनों पुत्र तात्यासाहेब तथा नरसिंह राव, शंकर राव के पुत्र मोहनराव तथा दूसरे शिष्य भी उसी पथ पर अग्रसर हैं। लगभग १७५ वर्ष पुराने इस घराने को विरंजीव रखने का उत्तरदायित्व उन्हीं के ऊपर निर्भर है।

पखावज के बहुतेरे कलाकारों को राजाश्रय का सीमाय्य मिला था, किन्तु मंगलवेदेकर घराने के कलाकारों को यह सुविधा प्राप्त नहीं हो सकी। यह घराना महाराष्ट्र के छोटे से गाँव में विकसित हुआ है। अतः इन कलाकारों को सदैव आर्थिक कष्टों का सामना करना पड़ा है। निःशुल्क विद्यादान प्रवृत्ति के कारण उनकी आर्थिक स्थिति कभी अच्छी न रही।

मंगलवेदेकर घराने की वादन शैली

मंगलवेदेकर घराने का बाज पखावज के दूसरे घराने के बाजों से पृथक् बाज है, जो ओषपूर्ण एवं शक्तिपूर्ण है। उसमें लय बाँट की कला का अनोखा समन्वय उल्लेखनीय है। उसकी बन्दिशों की भाषा, लय गूफने की पद्धति, पूरे पंजे का प्रयोग, हाथ तैयार करने का प्राथमिक तरीका तथा द्रुत लय में हाथ तैयार करने की पद्धति दूसरे घरानों से पृथक् दिखती है, जो इसके स्वतंत्र विकास का परिचायक है।

भिन्न-भिन्न लयकारी के सहस्रों रचनाओं का भण्डार निरिच्छत रूप में अन्तिम छः पीढ़ियों से इनके पास संचित है। नारायण राव, दत्तोपन्त तथा शंकर राव जैसे गुणी कलाकारों ने अपना सम्पूर्ण जीवन पखावज जैसे जटिल वाद्य को लोकप्रिय बनाने हेतु तथा महाराष्ट्र में उसका उदार मन से अधिकतम प्रचार करने के हेतु लगा दिया है।

उनके घरानों में बोलों की रचना की विविधता के उपरान्त लय की बाँट, हिंसाव की समझने का तरीका तथा प्रत्येक पाव मात्रा (३) से उठने वाली कमानी चक्रदार परतों की विशेषता महत्वपूर्ण स्थान रखती है।^१

१. सर्वश्री पं० नारायणराव, दत्तोपन्त तथा शंकरराव जोशी मंगलवेदेकर से शोलापुर तथा पंढरपुर में किए गए व्यक्तिगत वार्तालाप तथा धर्मार्थ महाराष्ट्र संगीत विद्यालय के निरीक्षण पर आधारित।

अध्याय १२ ग्वालियर परम्परा

कुदक सिंह महाराज का काल, भारत के ताल वाद्य का स्वर्णयुग कहा जा सकता है, क्योंकि संयोग से उसी काल के ५० वर्ष के बीच कुदक सिंह के उपरान्त बाबू जोधासिंह जी, नाना पानसे, ग्वालियर के श्री जोरावर सिंह, सखनऊ के उ० मोदू खाँ, बरसू खाँ, अजराड़ा के उ० कालू खाँ, उ० मीरू खाँ, फर्रुखाबाद के उ० हाजी विलायत अली खाँ तथा बनारस के पं० रामसहाय जी जैसे कला निपुण व्यक्ति पैदा हुए, जिनकी कला साधना एवं विद्वत्ता से भारत-वर्ष में अनेक परम्पराएँ चल पड़ीं जो विविध घरानों में परिवर्तित होकर समृद्ध एवं विस्तृत हुईं ।

पञ्चावज की ग्वालियर परम्परा के आद्य संस्थापक जोरावर सिंह जी माने जाते हैं । वे कुदक सिंह के समकालीन एव उनके मित्र थे । कुछ विद्वानों का मत है कि वे भी लाला भवानी-दीन के शिष्य थे, किन्तु इस विषय में कोई प्रमाण प्राप्त नहीं होता और उनके गुरु के विषय में भी कोई जानकारी प्राप्त नहीं होती । ग्वालियर परम्परा के कलाकार एवं वंशज अपने को स्वतन्त्र परम्परा का मानते हैं और अपना सम्बन्ध भवानी दीन या किसी भी दूसरे कलाकार के साथ स्वीकार नहीं करते ।

जोरावर सिंह ग्वालियर के महाराज जनकोजी राव सिन्धिया के आश्रित कलाकार थे, महाराज उन्हें बहुत प्यार करते थे । राजाश्रय मिलने के कारण वे ग्वालियर में बस गए और जीवन के अन्तिम क्षण तक वही रहे, इसीलिए इनकी परम्परा ग्वालियर परम्परा के नाम से प्रचलित हुई ।

यद्यपि ग्वालियर परम्परा को हम विस्तृत धराना नहीं कह सकते तथापि जोरावर सिंह के बाद उनकी दौली वंशपरम्परागत एवं शिष्यपरम्परागत चार-पाँच पीढ़ियों से चली आ रही है । अतः यहाँ इसका उल्लेख करना आवश्यक हो जाता है ।

श्री जोरावर सिंह ने अपने पुत्र श्री सुखदेव सिंह को पञ्चावज की उत्तम शिक्षा दी । पिता के समान उन्हें भी ग्वालियर दरबार के कलाकार होने का सौभाग्य मिला । श्री सुखदेव सिंह के पुत्र एवं देश के सुप्रसिद्ध पञ्चावज वादक श्री पर्वत सिंह अपने पिता से भी सवाये निकले । बाल्यावस्था में ही वे अपने पिता से शिक्षा ग्रहण करके तैयार हो गए थे तथा ग्वालियर दरबार में कलाकार का स्थान भी पा चुके थे । उन दिनों ग्वालियर दरबार में अनेक गुणी कलाकार आते थे । उनमें से बहुतों के साथ संगत करने का अवसर श्री पर्वत सिंह को मिलता रहा, जिससे उनके ज्ञान एवं अनुभव में वृद्धि हुई । उ० बल्लादिया खाँ, पं० विष्णु दिगम्बर, सितारवादक उ० बरकत उल्ला खाँ, उ० नवीर खाँ, पं० भास्कर बुवा बखले आदि अनेक नामी कलाकारों की संगति करने का उन्हें स्वतः अवसर मिलता गया । वे पन्द्रह वर्षों तक बम्बई में भी रहे । अतः उनकी कला की निखरने का और भी अवसर मिला । पिता के देहान्त के

पश्चात् वे ग्वालियर आ गए और श्रीमन्त माधव राव जी के दरबारी हो गए। वहाँ उस्ताद हाफिज अली खाँ, पं० कृष्ण राव शंकर पंडित, उ० उमराव खाँ, आदि कलाकारों से उनका मेलजोल बढ़ता गया। उन दिनों उ० हाफिज अली खाँ (सरोद) और पर्वत सिंह (पखावज) की जोड़ी सारे देश में प्रसिद्ध हो गयी थी। पर्वत सिंह के छोटे भाई कनैया भी निपुण पखावज वादक थे। पर्वत सिंह जी पखावज के साथ-साथ तबला वादन में भी दक्ष थे। उनके तीनों पुत्र सर्व श्री विजय सिंह, माधो सिंह तथा गोपाल सिंह ने अपने घराने की परम्परा को कायम रखा। उसमें माधो सिंह का तो विशेष उल्लेख किया जा सकता है जो वर्षों तक बम्बई में बल्लभाचार्य श्री गोकलदास जी महाराज के यहाँ रहे। पर्वत सिंह के छोटे पुत्र गोपाल सिंह दिल्ली विश्वविद्यालय में संगीत विभाग के अध्यापक थे और आज भी उनके एक पुत्र उसी विद्यालय से सलग्न हैं। यद्यपि जोरावर सिंह तथा उनके वंशज अप्रतिम कलाकार थे परन्तु वे उदार शिक्षक नहीं थे। अतः उनकी शिष्यपरम्परा उसनी विस्तृत नहीं हुई जितनी होनी चाहिए थी। ग्वालियर के भ्रमण में मुझे ऐसे बहुत कम व्यक्ति मिले थे वृद्धतापूर्वक यह कह सकें कि वे उस परम्परा के शिष्य हैं। विशेष प्रयास के बाद इस परम्परा का जो इतिहास प्राप्त हो सका है वह इस प्रकार है—

श्री जोरावर सिंह के प्रमुख शिष्य ग्वालियर निवासी श्री नारायण प्रसाद दीक्षित अग्नि-होत्री थे। वे उच्चकोटि के वादक एवं उदार शिक्षक थे। उनकी शिष्यपरम्परा ग्वालियर और महाराष्ट्र में फैली हुई है।

जोरावर सिंह तथा नारायण प्रसाद इन दोनों गुरु-शिष्य के विषय में एक रोचक कथा ग्वालियर के वयोवृद्ध विद्वान् पं० रामचन्द्र अग्निहोत्री से सुनने को मिली जो इस प्रकार है—
ग्वालियर दरबार की किसी महफिल में एक बार श्री जोरावर सिंह किसी कारणवश नहीं पहुँच सके। बाहर से कोई बड़ा गायक आया हुआ था। अतः जोरावर सिंह की अनुपस्थिति से ग्वालियर नरेश बड़े व्यग्र हो गए। संयोग से वहाँ जोरावर सिंह के शिष्य नारायण प्रसाद दीक्षित अग्निहोत्री उपस्थित थे। नरेश के आदेशानुसार नारायण प्रसाद पखावज पर बैठ गए और दरबार की प्रतिष्ठा बचा ली। उन्होंने ऐसी कुशल संगत की कि महफिल की रौनक में चार वाद लग गए। अतिथि गायक ने भी इस युवक पखावज वादक की भूरि-भूरि प्रशंसा की। ग्वालियर नरेश भी बहुत प्रसन्न हुए और अनेक भेंट उपहार से उनका अभिवादन किया। दूसरे दिन जब जोरावर सिंह दरबार में पहुँचे तो महाराज ने कहा कि—“उ० कल तो नारायणप्रसाद ने इतनी अच्छी संगत की कि आपकी अनुपस्थिति मालूम ही नहीं हुई।” प्रशंसा सुनकर जोरावर सिंह बहुत प्रसन्न नहीं हुए। कुछ दिनों के बाद नारायण प्रसाद के जीवन में एक भारी दुर्घटना पड़ी। दुर्भाग्य से किसी विदेशी ने उनके हाथों पर किसी ऐसे तेल की मालिश कर दी कि उनके हाथों की नसें दुर्बल पड़ गयीं और वे बजाने के योग्य नहीं रह गए। इस प्रकार द्वेप और स्वार्थ ने एक कलाकार का जीवन नष्ट कर दिया। इस घटना से नारायण प्रसाद जी को गहरा सदमा हुआ और उन्होंने संकल्प किया कि वे अपनी विद्या को अपने वंशजों एवं शिष्यों में बाँट कर कला को जीवित रखेंगे। कहते हैं उन्होंने बहुत से शिष्य तैयार किए और आज भी ग्वालियर तथा महाराष्ट्र में उनकी शिष्य परम्परा फैली हुई है। उनके वंश में उनके पुत्र बंकट राव दीक्षित तथा पौत्र शंकरराव दीक्षित कुशल कलाकार हुए तथा शिष्यों में गणपत राव गुरव का स्थान अग्रगण्य है। बड़े-बड़े गायक वादक श्री गुरव का लोहा मानते थे। कहते हैं कि कभी-कभी पर्वत सिंह भी उनसे कुछ बातें सीखने के लिए चले आते थे। पं० गणपत राव ने अपने पुत्र

माधव राव गुरव एवं अन्य शिष्यों की शिक्षा दी जिनमें बालकृष्ण पाटकर का नाम उल्लेखनीय है।^१

श्री जोरावर सिंह जी के पुत्र सुखदेव सिंह के शिष्यों में उनके दोनों पुत्र पर्वत सिंह एवं कनैया और श्री राम प्रसाद तथा उ० मिट्ठू के नाम उल्लेखनीय हैं। श्री रामप्रसाद के पुत्र श्री कान्ता प्रसाद भी अच्छा पखावज बजाते थे।

पर्वत सिंह के शिष्यों में उनके तीनों बेटे माधव सिंह, विजय सिंह तथा गोपाल सिंह के उपरान्त उनके दामाद जमना प्रसाद तथा रामदास पाठक के नाम लिये जाते हैं। रामदास पाठक से कानपुर के तेज बहादुर निगम ने तबला सीखा है। उदुपरान्त श्री रामाराव काटे का नाम भी इसी परम्परा से सम्बन्धित है।

श्री माधव सिंह जी ने हीरालाल त्रिपाठी तथा खालियर की एक दूसरी तबला परम्परा के बराज श्री नारायण प्रसाद रतोनिया को भी सिखाया है।

खालियर की दूसरी परम्परा

खालियर के रतोनिया परिवार में पिछली पाँच पीढ़ियों से तबला तथा पखावज की विद्या वंशपरम्परागत चली आ रही है। श्री नारायण प्रसाद रतोनिया तथा उनके दो पुत्र श्री रामस्वरूप तथा भोगीराम आजकल इस परम्परा को आगे बढ़ाने का उत्तरदायित्व निभा रहे हैं। वैसे उनके परिवार की पाँचवीं पीढ़ी के परदादा गणेश उस्ताद इस परम्परा के आद्य पुरुष माने जाते हैं। गणेश उस्ताद ने किस गुरु से शिक्षा पायी थी, इसका उल्लेख नहीं मिलता, किन्तु वे अपने समय में खालियर दरबार के दरबारी कलाकार थे। उनके पुत्र दयाराम उस्ताद को उनके पिताजी से ही शिक्षा प्राप्त हुई थी जो स्वयं अच्छे कलाकार थे। दयाराम उस्ताद के भानजे दाताराम भी नामी कलाकार हो गए हैं। दाताराम उर्फ दानसहाय श्रीमंत माधवराव सिन्धिया के दरबार के सुप्रसिद्ध कलाकार माने जाते थे। नारायण प्रसाद रतोनिया श्री दाताराम के पुत्र हैं। उन्होंने अपने पिता के उपरान्त अपने पिता के गुरुभाई (दयाराम उस्ताद के शिष्य) पं० राम प्रसाद से, पं० माधव सिंह से तथा अपने ससुर भिलाई राम से भी तालीम ली है। आजकल उनके युवा पुत्र रामस्वरूप तथा भोगीराम अपने बंश के उत्तराधिकारी हैं तथा अर्द्ध बादलों के रूप में नाम कमा रहे हैं। इस रतोनिया परम्परा में पखावज के उपरान्त मुख्यतः तबले की परम्परा ही चली आ रही है।

खालियर के आधुनिक कलाकारों में रतोनिया भिलाई के अतिरिक्त श्री राजेन्द्र प्रसाद (रज्जन), उनके भाई सज्जन साह, उ० फैयाज खाँ, उमेश कम्पूवाला तथा मुकुन्द माले का नाम उल्लेखनीय है। येद है कि वे सब तबला ही बजाते हैं, पखावज की परम्परा तो खालियर से शनैः शनैः विलीन हो रही है।^२

१. तथा २. पं० रामकृष्ण अग्निहोत्री तथा पं० कृष्णराव शंकर पंडित से खालियर में लिये गए साक्षात्कार के आधार पर।

खालियर के विविध संगीत विद्यालयों के प्राध्यापकों, संचालकों, शिक्षकों एवं दूसरे कलाकारों से भेंट के आधार पर।

श्री नारायण प्रसाद रतोनिया तथा उनके दोनों पुत्रों की मृताकाश के आधार पर।

जोरावर सिंह

(श्री मंत जनकीजी राव' सिधिया के राज्याधिकृत एवं कुदक सिंह के समकालीन)

सुरदेव सिंह (पुत्र)

पर्वत सिंह (पुत्र) कन्दैया (पुत्र) रामप्रसाद मिठू खो

कान्हा प्रसाद (पुत्र)

विजय सिंह (पुत्र)

माधव सिंह (पुत्र)

गोपाल सिंह (पुत्र)

जमुना प्रसाद (दामाद)

बालकृष्ण (पुत्र)

सीताराम

नारायण प्रसाद रतोनिया

होरा लाल त्रिपाठी

लालू सिंह (साला, आगरा)

राम स्वरूप रतोनिया (पुत्र)

भोगीराम रतोनिया (पुत्र)

नारायण प्रसाद वैदित अग्निहोत्री

व्यंकटराव वैदित (पुत्र)

गणपत राव गुरव

शंकर राव वैदित (भतीजा)

माधव राव गुरव (पुत्र)

बाल कृष्ण पाटकर

तेजबहादुर निगम (मनपुर)

गवालियर परम्परा-२

गणेश उस्ताद

दयाराम उस्ताद

दाताराम अफ दान सहाय (भानजा)

राम प्रसाद

नारायण प्रसाद रतोनिया (पुत्र)

कान्हा प्रसाद (पुत्र)

राम स्वरूप (पुत्र)

भोगीराम (पुत्र)

ग्वालियर परम्परा की वादन विशेषता

ग्वालियर परम्परा का बाज सरल, सुलायन तथा गम्भीर है। वादन में माधुर्य तथा संगत में दक्षता एवं सूक्ष्म ग्वालियर परम्परा की प्रमुख विशेषता है। ग्वालियर में दो विविध परम्पराएँ चली हैं और दोनों परम्पराओं में पखावज एवं तबले की विद्या का प्रचार रहा है। श्री जोरावर सिंह तथा गणेश उस्ताद तबला और पखावज दोनों पर समानाधिकार रखते थे। किन्तु श्री जोरावर सिंह की परम्परा में अधिकतर पखावज को ही प्रधानता दी गयी। यद्यपि पर्वत सिंह ने तबले के कई निपट तैयार किये। इसके विपरीत गणेश उस्ताद की परम्परा में विशेष रूप से तबला ही वज्रता आया है।



रायगढ़ दरबार की मृदंग-परम्परा

मध्य प्रदेश की रायगढ़ रियासत का संगीत प्रेम सुविख्यात है। वहाँ के गुणग्राहक नरेशों ने वर्षों पर्यन्त संगीत एवं उसके कलाकारों को आश्रय दिया था। यही कारण है कि रायगढ़ दरबार में संगीतकारों एवं नृत्यकारों का सदैव भेला लगा रहता था।

रायगढ़ रियासत में संगीत की नींव डालने वाले महारथी नरेश मदन सिंह की छठवीं पीढ़ी के राजा धनश्याम जी के समय से गणेशोत्सव में संगीत सम्मेलनों का आयोजन हुआ करता था। उनके पुत्र भूपदेव सिंह जी भी संगीत-रसिक थे तथा समय-समय पर उत्सवों तथा गणेश पर्व में संगीत सम्मेलनों का आयोजन किया करते थे। किन्तु भूपदेव सिंह के द्वितीय पुत्र महाराज चक्रधर सिंह सन् १९२३ ई० से सन् १९४७ ई० का राज्यकाल रायगढ़ में संगीत का स्वर्णकाल माना जाता है।

महाराज चक्रधर सिंह जी केवल गुणग्राही शासक ही नहीं थे वरन् स्वयं उच्चकोटि के शास्त्रज्ञ, संगीतज्ञ एवं रचनाकार थे। भारत के श्रेष्ठ कलाकार इनके समक्ष अपनी कला को प्रस्तुत करने में गौरव का अनुभव करते थे। श्रेष्ठतम कलाकारों से उनका दरबार भरा रहता था। वे स्वयं मृदंग, तबला, सितार तथा करवक नृत्य में प्रवीण थे तथा सख्तऊ में आयोजित संगीत सम्मेलन में 'संगीत-सम्राट्' की उपाधि से विभूषित किये गए थे। उनके भाई श्रीमान् नटवर सिंह जी भी मृदंग वादन में प्रवीण थे।

नृत्य एवं तबला-पखावज में महाराज चक्रधर सिंह जी की विशेष रुचि होने के कारण उनके दरबार में ऐसे किसी तबला पखावज वादक की कला का प्रदर्शन बाकी नहीं रहा जितकी गिनती भारत के उत्कृष्ट कलाकारों में की जाती हो। ऐसे आमन्त्रित कलाकारों के उपरान्त कुछ कलाकारगण उनके दरबार में आश्रय प्राप्त कर चुके थे, जिनमें पखावज के क्षेत्र में ठाकुर लक्ष्मण सिंह, पं० सखाराम, पं० शम्भू महाराज (बांदा), पं० रामदास, पं० बासुदेव पखावजी, ठाकुर भीष्म सिंह, ठाकुर जगदीश सिंह 'दीन' आदि प्रमुख थे।

महाराज चक्रधर सिंह के दरबार में ठाकुर लक्ष्मण सिंह नामक एक विद्वान् पखावज वादक थे। उनका शिष्यत्व ग्रहण करके महाराज ने इस विद्वान् कलाकार का यथेष्ट सम्मान किया था। ठाकुर लक्ष्मण सिंह जी, चक्रधर सिंह महाराज के पिता भूपदेव सिंह के काल से ही राज कलाकार थे।

ठाकुर लक्ष्मण सिंह ने रायगढ़ के मठाधीश संगीतज्ञाचार्य महन्त श्री गोपानदास से पखावज एवं तबला वादन की शिक्षा प्राप्त की थी। वे गायन, घटवाद्यम, जलतरंग तथा गिटार वादन में भी कृशम थे। उन्हें प्रशस्ति-अप्रशस्ति तालों की विशद जानकारी प्राप्त थी तथा कलाकारों की विविधता महज साध थी। महाराज चक्रधर सिंह के अन्य निर्माण कार्य में उनका योगदान अमूल्य था।

ठाकुर लक्ष्मण सिंह जी उदार स्वार्थि थे। उन्होंने महाराज के अतिरिक्त अनेक विद्या-

दियों को निःशुल्क विद्या दी थी, जिनमें उनके भतीजे ठाकुर भीखम सिंह 'मृदंग प्रभाकर', डॉ० हरिसिंह तथा मानजे ठाकुर जगदीश सिंह 'दीन' मृदंगार्जुन के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

ठाकुर लक्ष्मण सिंह के भतीजे ठाकुर भीखम सिंह ने अपने चाचा के उपरान्त कुदरु सिंह घराने के सन्त मृदंगाचार्य अयोध्या निवासी बाबा ठाकुरदास से तथा नाना पानसे घराने के पखावजी पं० शंकरराज अनकुटकर से भी शिक्षा प्राप्त की थी । इसके उपरान्त रायगढ़ दरबार के गुणीजनों से भी वे यथासम्भव मार्गदर्शन लेते रहे थे ।

ठाकुर जगदीश सिंह 'दीन' रायगढ़ दरबार के सम्माननीय कलाकार थे । उन्होंने अपने मामाजी तथा अयोध्या के बाबा ठाकुरदास जी, शम्भू महाराज पखावजी (बांदा), नृत्य-सम्राट् जयलाल महाराज (जयपुर), उ० कादिर बख्श खां (पंजाब), उस्ताद नत्थू खां (दिल्ली), तथा बाबा मलंग खां (पंजाब) से मार्गदर्शन भी प्राप्त किया था । आजकल रायगढ़ में उनके पुत्र ठाकुर वेदमणि सिंह उनकी कला के उत्तराधिकारी हैं तथा अपने पिता द्वारा स्थापित 'ठाकुर लक्ष्मण सिंह संगीत विद्यालय' का संचालन करते हुये अपने कुल की परम्परा को निभा रहे हैं । उनके प्रमुख शिष्यों में सूर्यश्री घर्मराज सिंह, महेन्द्रप्रताप सिंह तथा केशव आनन्द शर्मा हैं । उनके सुपुत्र श्री घुरन्धर सिंह भी उसी मार्ग पर अग्रसर हैं । श्री केशव आनन्द शर्मा की शिष्या कु० नीलम गुप्ता ने भी इस क्षेत्र में पदार्पण किया है ।

महाराज चक्रधर सिंह ने अपने कानपुर दरबार के आश्रित विद्वानों एवं कलाकारों की सहायता से स्वयं संगीत के पाँच अप्रत्यय ग्रन्थों की रचना की थी, जो आप में अनूठे हैं । इन हस्तलिखित विशालकाय ग्रन्थों में रागों पर आधारित "रागरत्न मञ्जूषा", नृत्य पर आधारित "नर्तन सर्वस्व" तथा लय ताल पर आधारित "ताल तोष निधि", "ताल बल पुष्पाकर" एवं "मुरज परत पुष्पाकर" प्रमुख हैं ।

इन सभी ग्रन्थों में "ताल तोष निधि" लय ताल के विषय का एक महत्वपूर्ण एवं आधारभूत ग्रन्थ है, जिसका वजन ३२ किलोग्राम है । वह करीब दो हजार संस्कृत श्लोकों में लिखा गया है । "भरत नाट्य शास्त्र", "संगीत रत्नाकर" तथा "संगीत कलाधर" पर आधारित इस विशालकाय हस्तलिखित ग्रन्थ में दो से लेकर तीन सौ अस्सी मात्रा तक तालों का तालचक्र सहित विशद वर्णन है ।

इन ग्रन्थों की रचना के पीछे दरबार के अनेक गुणी कलाकारों के सहयोग के उपरान्त गुरु ठाकुर लक्ष्मण सिंह, पं० भगवान् जी पांडेय, अयोध्या निवासी पं० भूपण महाराज तथा संस्कृत श्लोकों के लिये महामहोपाध्याय पं० सदाशिव दाम शर्मा का भी विशेष योगदान रहा है ।

तालिका १३

रियासत रायगढ़ की परम्परा

महन्त श्री गोपालदास जी

ठाकुर लक्ष्मण सिंह जी

(शिष्य)

महाराज चक्रधर सिंह
(महाराजा रायगढ़)

ठाकुर जगदीश सिंह 'दीन'
(भानजे)

डॉ० हरिसिंह (शिष्य)

नटवरसिंह जी
(महाराजा चक्रधर सिंह
के छोटे भाई)

ठाकुर भीलम सिंह
(भतीजे)

ठाकुर वेदमणि सिंह
(पुत्र)

धुरन्धर सिंह
(पुत्र)

महेन्द्रप्रताप सिंह
(शिष्य)

धर्मराज सिंह
(शिष्य)

केशव आनन्द शर्मा
(शिष्य)

श्रीमती नीलम शर्मा

गुजरात-सौराष्ट्र तथा राजस्थान की मृदंग परम्परायें

संगीत जगत में साधारणतया ऐसी भ्रामक धारणा फैली हुई है कि गुजरात एवं सौराष्ट्र संगीत कला से विमुक्त हैं। वहाँ केवल व्यापारी लोग ही रहते हैं, अतः संगीत को समझने, चाहने एवं सराहने वाले लोग वहाँ बहुत कम हैं किन्तु वास्तविकता कुछ और ही है। गुजरात सौराष्ट्र के देशी राज्यों में करीब सवा सौ वर्षों तक ओ शिल्प, चित्र, साहित्य एवं संगीत का विकास हुआ, वह असाधारण है।

इतिहास साक्षी है कि भारतवर्ष में सर्वप्रथम अखिल भारतीय संगीत परिषद् का आयोजन गुजरात राज्य के बड़ौदा (वडोदा) नगर में ही हुआ। पं० विष्णुनारायण भातखण्डे जी ने श्रीमन्त सियाजी राज गायकवाड़ की अध्यक्षता में अखिल भारतीय स्तर की इस संगीत परिषद् का आयोजन सन् १९१६ में बड़ौदा में किया था, जो अपने स्तर का प्रथम सम्मेलन था।^१ जनता में संगीत शिक्षण के हेतु शास्त्रीय संगीत के विद्यालय का प्रारम्भ भी बड़ौदा में सन् १८८६ की फरवरी में श्रीमन्त सियाजी राज गायकवाड़ के द्वारा हुआ था, जो भारत में अपने ढंग का प्रथम विद्यालय माना जाता है।^२

बड़ौदा के श्रीमन्त साहब ने 'कलावन्त कारखाने' नाम का एक खास विभाग अपने दरबार में आरम्भ किया था जो पं० हिरजी भाई डाक्टर की निगरानी में वर्षों पर्यन्त चलता रहा। इसमें भारत के अनेक कलाकार सम्मिलित होते थे। आपत्ताने मूसिक उ० फैयाज खाँ सहित भारत के करीब १५० गुणी कलाकार 'कलावन्त कारखाने' को सुशोभित करते थे। श्रीमन्त साहब ने इस कारखाने के योग्य संचालन के हेतु सुप्रसिद्ध बीणा वादक तथा शास्त्रज्ञ पं० हिरजी भाई डाक्टर को नियुक्त किया था तथा वाद्य के क्षेत्र में नासिर खाँ पखावजी तथा उनके शिष्य कान्ता प्रसाद, गंगाराम मृदंगाचार्य, तबला नवाज करीमबक्श, गुलार्बसिंह तथा उनके दोनों पुत्र कुबेर सिंह एवं गोविन्द सिंह आदि इस 'कलावन्त कारखाने' के कलाकार थे।^३

पंजाब घराने के कुछ सुप्रसिद्ध तबला वादक, उ० साज खाँ डेरेंदार के पुत्र उ० नासिर खाँ पखावजी वर्षों पर्यन्त बड़ौदा दरबार के दरबारी कलाकार रहे थे। वे महाराज खाण्डेजी राज तथा महाराज सियाजी राज के दरबार के उत्कृष्ट कलाकार थे। नासिर खाँ ने अपने पिता के उपरान्त मयुरा के पं० जानकी प्रसाद से शिक्षा ली थी। उ० नासिर खाँ ने बड़ौदा में अनेक शिष्य तैयार किये, जिनमें पं० कान्ता प्रसाद, हिम्मताराम बशी, विष्णुपन्त जोगी, गणपत राज थमईकर, कृष्णराज लक्ष्मण शिलेदार तथा नासिर खाँ के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। उ० नासिर खाँ के एक प्रमुख शिष्य श्री नरहर शंभुराव भावे ने उ० नासिर खाँ की वादन

१. गुजरात अने संगीत (गुजराती लेख), पुस्तक 'संगीत चर्चा', प्रो० आर० सी० मेह्ता, पृष्ठ ६।

२. वही, पृष्ठ ६-७।

३. प्रो० हिरजी भाई डाक्टर से रैंट के आधार पर।

शैली का विस्तृत परिचयात्मक विवेचन करते हुए मराठी भाषा में एक पुस्तक तैयार की है, जिसका नाम है "मरहूम नासिर खाँ याचा मृदंगबाज ।"

बड़ौदरा के उपरान्त गुजरात के अहमदाबाद शहर में भी मृदंग की लोकप्रियता रही है। नाना पानसे घराने के उत्तराधिकारी मृदंगाचार्य पं० गोविन्द राव बुरहानपुरकर दीर्घकाल तक अहमदाबाद के सुप्रसिद्ध सारामाई परिवार से संबंधित थे।

श्री अम्बालाल सारामाई की पुत्री श्रीमती दुर्गा सारामाई ने पं० बुरहानपुरकर ■ मृदंगवादन की दीर्घ तालीम ली थी। आजकल वे बड़ौदरा में रहती हैं।

जामनगर की बलदेव सा परम्परा

गुजरात की तरह ही सौराष्ट्र के रजवाड़ों में भी मृदंग की परम्परा काफी विकसित हुई थी। सौराष्ट्र में जामनगर के पं० आदित्यराम जी की 'बलदेव सा परम्परा' अपना विशेष महत्व रखती है। जामनगर के समर्थ मृदंगाचार्य पं० आदित्यराम जी को लोग आज भी बड़ी धम्मा के साथ याद करते हैं और गुजरात-सौराष्ट्र का स्वामी हरिदास कहकर इनका गौरव करते हैं।

पं० आदित्यराम जी जूनागढ़ के निवासी थे तथा जूनागढ़ के नवाब बहादुर खाँ के दरबारी कलाकार भी थे। उन्होंने 'संगीतादित्य' नामक ग्रन्थ की रचना की। गिरनार के किसी सिद्ध योगी से इन्होंने पखावज वादन में अद्भुत योग्यता प्राप्त की थी। इनके बारे में एक किंवदन्ती सुनने को मिलती है कि कुदऊ सिंह की तरह इन्होंने भी अपने साजवाज मृदंगवादन से एक मदमस्त हाथी को वश में किया था। पं० आदित्यराम जी करीब-करीब कुदऊ सिंह के समकालीन थे। सन् १८४१ में वे जूनागढ़ छोड़कर जामनगर चले गए और अन्त तक जामनगर में ही रहे।

जामनगर के महाराजा जाम रणमल जी संगीत के बहुत प्रेमी थे। आदित्यराम जी के साथ उनका स्नेहपूर्ण सम्बन्ध था। उनके दरबार में आदित्यरामजी को अत्यन्त सम्माननीय स्थान प्राप्त था। वे जाम साहब के युवराज की भी तालीम देते थे। जामनगर में पं० आदित्यराम जी ने अनेक शिष्य तैयार किये जिनमें पं० बलदेव शंकर भट्ट प्रमुख हैं। बम्बई के कलाकार पं० चतुर्भुज राठीर बलदेव शंकर भट्ट के शिष्य हैं। चतुर्भुज राठीर के दोनों पुत्र भी आदित्य घराने की परम्परा को निभा रहे हैं। पं० आदित्यराम जी की जन्मभूमि जूनागढ़ होते हुए भी उनकी कर्मभूमि जामनगर रही है, अतः उनका घराना 'जामनगर का बलदेव सा घराना' कहलाता है।

जूनागढ़ के दरबारी कलाकारों में उ० भगल खाँ का नाम भी विशेष उल्लेखनीय है।

द्वैपाय सम्प्रदाय के कलाकारों में पोरबन्दर के गोस्वामी घनश्याम साल जी तथा उनके पुत्र गोस्वामी द्वारकेश साय जी तथा गोस्वामी दामोदर साल जी के नाम प्रसिद्ध हैं। यद्यपि द्वैपाय परम्परा में इनका उल्लेख हो चुका है तथापि सौराष्ट्र की परम्परा में भी उनका उल्लेख अनिवार्य है। उनके समय में भारत के प्रसिद्ध कलाकार पोरबन्दर की कला का तीर्थधाम मानते थे। गोस्वामी द्वारकेश साय जी के दो पुत्र गोस्वामी माधव राव तथा गोस्वामी रविक राव भी संगीत के माता एवं आश्रयदाता हैं। वे सभी लोग ध्रुवपद गायकी एवं पखावज तथा तबला वादन में भी प्रवीण हैं।

वैष्णव सम्प्रदाय के इन पौरवन्दरी कलाकारों के उपरान्त भड़ीच के जगदीश मन्दिर वाले मंगु भाई पत्तावजी, हालील के जीवन साल पत्तावजी तथा डाकोर के ज्येष्ठाराम पत्तावजी के नाम भी मिलते हैं।

नोट—गुजरात सौराष्ट्र की मृदंग परम्परा की जानकारी निम्नलिखित पुस्तकों एवं साक्षात्कारों पर आधारित है—

(अ) संगीत चर्चा (गुजराती) : प्रो० आर० सी० मेहता।

(ब) भारत ना संगीत रत्नो : भाग १, २ (गुजराती) : पं० मूलजी भाई पी० शाह।

(स) बड़ोदरा के वयोवृद्ध विद्वान् पंडित हिरजी भाई आर. डाक्टर से व्यक्तिगत भेंट तथा पत्र व्यवहार पर आधारित।

(द) गुजरात सौराष्ट्र के कुछ कलाकारों की तथा एम. एस. म्यूजिक कालेज बड़ोदरा के प्राध्यापकों की भेंट पर आधारित।

राजस्थान की मृदंग परम्परा

(१) जयपुर की परम्परा—राजस्थान में जयपुर का “गुणीजन खाना” वहाँ के शासकों की कला भक्ति और कद्रवानी का उत्कृष्ट उदाहरण है। सन् १७२७ में सवाई जयसिंह द्वारा जयपुर अथवा जयनगर की स्थापना हुई। भारतीय गणराज्यों में जयपुर राज्य के विलय तक के करीब सवा दो सौ साल तक “गुणीजन खाना” नाम की यह ऐतिहासिक संस्था राज्य की ओर से चलती रही थी। जयपुर के राजाओं में पीढ़ी दर पीढ़ी से संगीत प्रेम चला आ रहा था, अतः इन दिनों समग्र देश के सैकड़ों कलाकार “गुणीजन खाने” में आश्रय पाकर उदर-पोषण एवं आत्म सम्मान पाते थे।

मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् दिल्ली दरबार के बहूत से कलाकार वहाँ से दूसरे राज्यों में चले गए, जिनमें ससनऊ, हैदराबाद, रामपुर, रायगढ़, इन्दौर, दतिया, अलवर, जयपुर, जोधपुर, बड़ोदरा आदि राज्य प्रमुख थे।

इन दिनों दिल्ली से अनेक कलाकार जयपुर दरबार में आए और “गुणीजन खाने” में स्थान पाकर सम्मानित हुये। यही कारण है कि दिल्ली घराने के खबरे और पत्तावज का प्रचार और प्रभाव जयपुर की ओर अधिक रहा। तत्पश्चात् स्थानीय प्रभाव एवं उत्कालीन परिस्थितियों के अनुरूप एक नवीन वादन शैली का प्रारम्भ जयपुर में इन दिनों हुआ जो दिल्ली घराने पर आधारित तथा दूसरे घरानों से प्रभावित होती हुई भी पृथक् था।

“गुणीजन खाने” में गायन, वादन तथा नृत्य के कार्यक्रमों एवं सम्मेलनों के उपरान्त पुस्तकों की रचना भी होती थी। वहाँ राजाओं के द्वारा प्रोत्साहन मिलने के कारण विद्वानों एवं शास्त्रज्ञों द्वारा अनेक उत्कृष्ट ग्रन्थों की तथा रागों की चित्रावलियों की रचना हो सकी। आज भी जयपुर के राजकीय पुस्तकालय के खास “मोहर विभाग” में मूल्यवान पोथियों, पांडु-लिपियों एवं रागों की चित्रावलियों का संग्रह है, जो वहाँ के राजाओं के संगीत प्रेम का साक्षी है।

महाराज रामसिंह (द्वितीय) के समय में ‘गुणीजन खाने’ में सत्रह पत्तावजी नियुक्त थे, ऐसा उल्लेख मिलता है। महाराजा माधोसिंह (द्वितीय) के समय में मुनीजन पत्तावजी मुलाजिम थे जिनके नाम इस प्रकार मिलते हैं—सर्वश्री छट्टन घाँ,

इनायत अली, मदतअली, कुतुब अली, किरूपे गुरवस्था, भुवनी, चोथु, रामकँवर, सबलदास, अजीबुद्दीन, जगन्नाथ पारिख आदि । इन सब में पखावजी जगन्नाथ प्रसाद पारीक का देहान्त कुछ वर्ष पूर्व ही हुआ है । इन पखावजियों में कुछ लोग पखावज के साथ-साथ अच्छा तबला भी बजा लेते थे । अब तो इस 'गुणोजन खाने' का कोई भी कलाकार जीवित नहीं बचा है ।^१

(२) जयपुर की हालुका अथवा नाथद्वारा की परम्परा—'गुणोजन खाने' के पखावजियों के साथ ही जयपुर में एक दूसरी परम्परा भी पूर्वकाल से विख्यात थी, जिसकी चर्चा हम वैष्णव सम्प्रदाय की परम्पराओं के इतिहास में कर चुके हैं ।

आगे मे आरम्भ हुई, राजस्थान के जयपुर में विकसित हुई तथा नाथद्वारा के श्रीनाथ जी के मन्दिरों में पिछली दो सदियों में समृद्ध एवं विस्तृत हुई यह शिक्षित परम्परा संगीत जगत् में जयपुर अथवा नाथद्वारा की परम्परा के नाम से आज भी अत्यन्त सुप्रसिद्ध है । हम परम्परा में पिछली दस पीढ़ियों से वंशपरम्परागत शिक्षा चली आ रही है । यद्यपि इस परम्परा का विस्तृत इतिहास हम नाथद्वारा की वैष्णव परम्परा में देख चुके हैं और यहाँ उसे दोहराना अनावश्यक होगा तथापि जयपुर घराने के इस विशिष्ट अध्याय में उसका सक्षिप्त उल्लेख करना आवश्यक जान पड़ता है ।

लगभग दार्द सौ से भी अधिक साल पूर्व राजस्थान के आमेर शहर में इस परम्परा के आदि पुरष ५० तुलगीदास जी हुए, जो पखावज की कला के अच्छे ज्ञाता थे । इनके वंश में इनके पोत्र हालुजी एक अच्छे कलाकार थे, जिनके कारण यह परम्परा सुदृढ़ हुई । हालुजी के नाम से आमेर शहर में, जो उन दिनों राजधानी था, हालुका की पोल बनी थी जहाँ कलाकार रहा करते थे । आज तो आमेर के पतन के साथ बड़े पोल भी खण्डहर बन चुकी है । तत्पश्चात् जयपुर शहर का उत्थान हुआ और वह राजपूत महाराजाओं की राजधानी बना । अतः बहुतेरे कलाकार जयपुर आकर बस गए । जयपुर में भी उनके पूर्वज के नाम से हालुका का मुहत्ता बस गया । घराने के कुछ वंशज एवं शिष्यगण आज भी रहते हैं ।

हानुजी की चौथी पीढ़ी में ५० हपराम जी हुए, जो स्वयं उच्चकोटि के पखावजी थे । उन्होंने मम्वत् १७७१ में जयपुर से जोधपुर प्रस्थान करके दरवारी कलाकार के रूप में आश्रय प्राप्त किया था । अपनी उत्तरावस्था में वे अपने युवा पुत्र बल्लभदास जी के साथ जोधपुर दरबार की नौकरी छोड़कर श्री १०८ बडे गिरधारी जी महाराज की आज्ञा से नाथद्वारा आकर बस गए थे । वहाँ श्री नाथ जी के मन्दिर में वे ठाकुर जी की सेवा में आजीवन सेवारत रहे । तब से आज तक उनके वंशज नाथद्वारा में ही ठाकुर जी की सेवा करते आये हैं । यही कारण है कि यह परम्परा जयपुर परम्परा के अतिरिक्त नाथद्वारा की मृदंग परम्परा के नाम से अधिक पहचानी जाती है । इस वंश में ५० बल्लभदास जी के दो पुत्र शंकर साल तथा राम साल एवं उनके पोत्र धनश्याम दास तथा श्याम साल हुए हैं जो अपने समय के उत्कृष्ट मृदंगवाद्यार्य थे । श्री राम साल ने 'मृदंग सागर' नामक एक बृहद् ग्रन्थ लिखना आरम्भ किया था । दुर्भाग्यवश इनके जीवन काल में वह पूरा नहीं हो सका जो इनके भतीजे धनश्याम जी ने पूर्ण किया एवं बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में उसे छापाकर प्रसिद्ध भी किया । इस वंश के

अन्तिम वंशज पुरुषोत्तम दास जी घनश्याम दास जी के पुत्र हैं। इनकी शिष्यपरम्परा काफी विस्तृत है, जिसमें उनके नाती प्रकाश चन्द्र का नाम विशेष उल्लेखनीय है।

जयपुर के हालुका मोहल्ले में अनेक कलाकार हैं जिनमें पं० नारायण जी, पं० मांगी-लाल जी तथा पं० बट्टी जी के नाम प्रमुख हैं। जयपुर के श्री बट्टीनारायण पारीक के अनुसार हालुका घराने के सुप्रसिद्ध पखावजी मांगी लाल जी तथा पं० बट्टी जी के नाम प्रमुख हैं। जयपुर के श्री बट्टीनारायण पारीक के अनुसार हालुका घराने के सुप्रसिद्ध पखावजी मांगीलाल से जयपुर के गुणीजन खाने के कलारत्न जगन्नाथ प्रसाद पारीक ने अपनी प्रारंभिक शिक्षा प्राप्त की थी।

जयपुर में जोरावर सिंह नामक एक पखावजी भी हुए थे। नायद्वारा के कुछ पखावजी इस परम्परा से भी संबंधित थे, ऐसा कुछ का मन्तव्य है। (यह जोरावर सिंह ग्वालियर के जोरावर सिंह से वृथक् है तथा इनका उल्लेख घनश्याम दास वृत्त मृदंगसागर में नहीं मिलता है)।

जोधपुर के कलाकार—जोधपुर के दरबारी कलाकार श्री पहाड़ सिंह करीब ढाई सौ वर्ष पूर्व हुए थे। वे अपने युग के काफी प्रसिद्ध पखावजी माने जाते थे। वे दिल्ली घराने से सम्बन्धित थे तथा जोधपुर के कला रसिक राजाओं के आमन्त्रण से वहाँ आकर बसे थे। उनके पुत्र जोहार सिंह भी अच्छे पखावज वादक थे, जो जोधपुर दरबार के आजीवन आश्रित कलाकार रहे। श्री पहाड़ सिंह और श्री हपराम दोनों समकालीन थे तथा दोनों जोधपुर दरबार के आश्रित कलाकार थे। श्री पहाड़ सिंह के प्रति हपराम जी को बहुत आदर-सम्मान था। हपराम जी ने अपने पुत्र बल्लीन दास को पहाड़ सिंह जी से शिक्षा दिववायी थी। फलस्वरूप नायद्वारा की इस परम्परा में श्री पहाड़ सिंह की विद्या का भी कुछ अंश उपस्थित है।

जयपुर घराने की विशेषता

जयपुर घराने का बाज वजनदार बाज है। इसमें प्रायः जोरदार बोन वजते हैं। 'धु धु' 'कू कू' 'घड़ान्त' 'तड़ान' आदि धोलों का प्राधान्य इसमें देखने को मिलता है। दिल्ली और कुदरु सिंह इन दोनों घरानों का प्रभाव जयपुर के बाज पर दिखाई देता है। यद्यपि कुदरु सिंह घराने के बाज से वह अधिक निकट समता है तथापि वह उससे कुछ भिन्न भी है।

जयपुर में मुख्यतः दिल्ली से बहुतेरे कलाकार आकर बसे थे। अतः दिल्ली घराने की मृदुता एवं माधुर्य तथा कुदरु सिंह के बाज की प्रबलता और गम्भीर्य दोनों का सुन्दर समन्वय जयपुर के बाज में देखने को मिलता है। यद्यपि आज तो जयपुर, जोधपुर, उदयपुर और राजस्थान के प्रमुख शहरों में पखावज वादक प्रायः शेष हो चुके हैं तथापि नायद्वारा की परम्परा में आज भी कुछ पखावजी जीवित हैं जो इस परम्परा की विद्या को तथा इसकी श्रुतियों को संभालने में प्रयत्नशील हैं।

जयपुर परम्परा का इतिहास निम्नलिखित पर आधारित है —

(१) 'मृदंग सागर' घनश्याम दास पखावजी जीवनी अध्याय, पृ० १ मे १० तथा पृ० ११ से ५०।

(२) नायद्वारा के वंशपरम्परागत कलाकार पं० पुरुषोत्तम दान पखावजी के आधार पर।

(३) पखावजी जगन्नाथप्रसाद पारीक के पुत्र बन्नीप्रसाद पारीक से प्राप्त जानकारी के अनुसार ।

(४) गोस्वामी कल्याण राय तथा गोस्वामी गोकुलोत्सव महाराज की नाथद्वारा में ली गयी नोट के आधार पर ।

प्रकीर्ण

उक्त पखावज के घराने तथा उनकी वंश परम्पराओं के उपरान्त कुछ ऐसे कलाकारों का उल्लेख यहाँ अनिवार्य हो जाता है जिनके नाम घरानेदार परम्परा में सम्मिलित करना सम्भव नहीं हो सका है किन्तु कलाकार के रूप में वे निस्सन्देह अपना विशेष योगदान रखते हैं तथा उनका व्यक्तिगत योगदान पखावज के क्षेत्र में महत्वपूर्ण है ।

सर्वप्रथम मोहम्मद शाह रंगीले के युग के तथा १९वीं शताब्दी के कुछ पखावजियों को देखेंगे । इन दिनों अखिल भारतीय स्तर के प्रख्यात कलाकारों में ढोलक बादक हुसैन खाँ, उनके गिप्य धन्ना, शाह दरवेज शाहबाद कासिम खाँ, पूरन खा, सुजान खा, रघुनाथ सिंह, मखदूम वश, कब्बू, अधावन आदि कलाकारों के नाम प्रमुख हैं ।^१

दक्षिण महाराष्ट्र में १९ वीं शती के अन्त में श्री भोगरी रामैय्या नाम के उत्कृष्ट पखावज बादक हो गये हैं जो लयकारी पर अद्भुत प्रभुत्व रखते थे और कहते थे कि यदि मैं ताल धकूँगा तो पखावज फोड़ दूँगा । अतः इनका नाम भोगरी रामैय्या पड़ गया था ।^२

उत्तुपरान्त भारत के समस्त पखावज बादकों में जमखडी के पखावजी दादा खरे, बाई के मारुण्ड बुत्रा चौन्डे (इनका अपना स्वतन्त्र बाज था), गोवे के मुररबा गोवेकर, सांगली के दादा कुंटे, बम्बई के पुरुषोत्तम पन्त दामले, कोल्हापुर के बाबुराम दिन्डे, चौल अलीबाग के पाडुरंग आठवले, रत्नागिरि के गो० मो० आठले, अंबेजी गार्ड के माधवराव पुजारी, सहारनपुर के बब्बू खा पखावजी, खा साहब जगबन्धन रमई, प्यारेलाल दर्जी, विनोद बाबू कुन्ध्या, दूँडे महाराज तथा उनके पुत्र जानकी प्रसाद भट्ट, अयोध्या के मन्ना मास्टर आदि अनेक उल्लेखनीय नाम हैं जिनके गुणों के नाम अज्ञात होने के कारण इन्हें घरानों के दायरों में सम्मिलित करना सम्भव नहीं हो सका है ।^३

उत्तर भारत की तरह ही, दक्षिण भारत तथा उड़ीसा के मन्दिरों में भी गायन, वादन, नृत्य की परम्परा तथा देवदासियों की प्रथा सदियों से रही है । आधुनिक युग में प्रचलित, इन दोनों प्रणालियों के संश्लेष की सुन करके हम कह सकते हैं कि इन दोनों शैलियों में काफी अन्तर गुप्त है । अतः इनकी मृदंग वादन शैली के साथ हमारे मृदंग पखावज की शैली का मेल

१. मयदन उष मूसिक : मोहम्मद करम इमाम : पृ० २३ से ५० ।

२. संगीत शास्त्रकार व कसबावंत यांचा इतिहास : मराठी स० ६० जोशी, पृ० १७५ ।

३. संगीत शास्त्रकार व कसबावंत यांचा इतिहास : मराठी, सद्यप्य दत्तात्रय जोशी ।

“मध्यप्रदेश के संगीतज्ञ” : प्यारेलाल शीमाल ।

“गोमान्दका की प्रतिभा” : सं श्री वा. द. ।

“हमारे संगीत रत्न” : सद्दी नारायण गर्ग ।

“प्रेमदीप संगीतज्ञानक” : नारायण मंगमनकर आदि पुरतकों पर आधारित ।

नहीं बैठता । तथापि यह निश्चित है कि वहाँ भी हमारी तरह ही सदियों से मृदंग वज्रता आया है और उनकी भी अपनी एक निराली मृदंग परम्परा सदियों से चली आ रही है ।

गोमान्तक (गोवा) प्रदेश का मृदंग कुछ अलग होता है । धार्मिक परम्परा और मन्दिरों में सदैव स्थान पाने के कारण मृदंग बादन गोवा में परापूर्व से अलग चला आ रहा है, किन्तु दुर्भाग्य से उसका विशेष इतिहास उपलब्ध नहीं होता । गोवा के प्रसिद्ध पखावज वादकों में श्री हरिश्चन्द्र पर्वतकर, श्री शिवगावकर आदि के नाम लिए जाते हैं ।

इन घरानों, परम्पराओं, राजदरबारों, मन्दिरों, पुस्तकों, साक्षात्कारों एवं वार्तालापों से प्राप्त इतिहास के उपरान्त भी संभव है कि इस पुस्तक में अनेक कलाकारों के नाम—परिचय छूट गये होंगे । भारत विशाल देश है, अतः यथासम्भव प्रयत्न करने पर भी यह होना सहज है ।

उपर्युक्त घरानों एवं परम्पराओं के पश्चात् पिछले दो शताब्दियों में कुछ और भी परम्पराएँ प्रकाश में आई हैं, जिनमें वैष्णव सम्प्रदाय की विविध परम्पराएँ, नायद्वारा की परम्परा, गुजरात, सीराष्ट्र के रजवाड़ों में पैली परम्परा, जोधपुर (राजस्थान) की परम्परा, बनारस की परम्परा आदि प्रमुख हैं । इन सभी परम्पराओं का सम्बन्ध निश्चित ही कहीं न कहीं से लाला भगवानदास जो, लाला भवानीदीन जो तथा लाला केवलकिशन जी से सम्बन्धित है । दुःख इस बात का है कि गत कुछ दशकों से मृदंग पिछड़ रहा है और इसकी महान् कला काल के गर्त में डूबी जा रही है । तबले के प्रति जनसाधारण की अभिरुचि को बढ़ते देख कर अनेक उच्चकोटि के मृदंगवादक स्वयं तबला बजाने लगे हैं । मृदंग के घरानों में नई पीढ़ी को तबला सिखाया जाने लगा है । नाना पानसे, कुदरूसिह, ब्रज, बंगाल, मंगल वेढेकर आदि समस्त घरानों एवं परम्पराओं में तबले का प्रचार उत्तेजनीय रूप से विस्तृत हो रहा है । पंजाब घराने में तो तबला ही सर्वोपरि हो गया है । आधुनिक पीढ़ी के लोग मृदंग सीखने की अपेक्षा तबला सीखने पर अधिक बल दे रहे हैं । इसके कई कारण हैं । यथा—

(१) मृदंग की अपेक्षा तबले में थम कम लगता है ।

(२) वर्तमान समय में तबले के द्वारा आजीविका का प्रश्न सरलता से हल हो जाता है, क्योंकि तबला सभी विधाओं के साथ संगति में सरलता से उपयोगी सिद्ध हुआ है । इसलिये लोगो का मृदंग की अपेक्षा तबले के प्रति आकर्षित होना स्वाभाविक ही है ।

(३) मृदंग की लोकप्रियता कम होने का मुख्य कारण ध्रुपद गायकी का प्रचलन सुप्त-प्राय हो जाता है । ध्रुपद गायन विद्या के लिये शताब्दियों से मृदंग ही एकमात्र ताल वाद्य समझा जाता रहा है । यद्यपि आजकल देश में लोग इस बात के लिये सचेष्ट हो रहे हैं कि ध्रुपद गायकी एवं मृदंग की अधुण्ण परम्परा को जीवित रखा जाये । यह निश्चित ही शुभ लक्षण है । इस दिशा में युवा पीढ़ी ध्रुपद गायन रीति की घरानेदार कला को सीखें, मनन करें एवं प्रहण करें सभी यह परम्परा जीवित रह सकती है ।

द्वितीय खंड

तबले की जन्म-कथा

उत्तर भारत के अमिजात संगीत का सर्वाधिक प्रचलित एवं लोक-प्रिय तान वाद्य 'तबला' है। आज तो गायन की सभी विधाओं में, तन्त्र वाद्य एवं नृत्य की संगति में तबला एक अनिवार्य वाद्य बन चुका है। उसका एकमात्र कारण यही है कि इस वाद्य में अन्य अवनट वाद्यों जैसे प्लावज, ढोलक, नाल आदि वाद्यों के सभी गुण विद्यमान हैं। परिणामतः छोटी महफिल, संगीत सम्मेलन, आकाशवाणी या दूर-दर्शन सभी स्थानों पर तबले का ही प्रभुत्व स्थापित हो चुका है। आगे हम इस महत्वपूर्ण अवनट वाद्य के उद्भव, विकास, परम्परा एवं भिन्न-भिन्न घरानों की वादन शैलियों का अध्ययन करेंगे।

आज के तबले की परम्परा पिछले लगभग तीन सौ वर्षों से क्रमिक शृङ्खला में चली आ रही है। इन शताब्दियों में कितने ही उच्चकोटि के कलाकार, साधक एवं रचनाकार पैदा हुये हैं। परन्तु इस वाद्य का कुछ ऐसा दुर्भाग्य रहा है कि बीसवीं सदी के मध्य काल तक के पूर्व की कोई प्रामाणिक पुस्तक नहीं मिलती, जिससे उस समय की वादन विधि, कलाकारों का समयबद्ध इतिहास एवं परम्परा की ठोस जानकारी मिल सके। अतः इसके आविष्कार एवं जन्म-काल के विषय में विद्वानों में काफी मतभेद है। यही नहीं, तबला सम्बन्धी अन्य बातों जैसे—पारिभाषिक शब्द, ताल की मात्राएँ एवं बोल और बोल विकास आदि पर भी विभिन्न मत हैं। इस दशा में दन्त-कथाओं, प्राचीन मन्दिरों की मूर्तियों एवं भित्ति-चित्रों का आधार लेना पड़ता है।

तबले की उत्पत्ति

आज हम जिसे तबला बाँयाँ के नाम से सम्बोधित करते हैं, उसके ह्रस्व रूप का चित्र या इतिहास सत्रहवीं सदी के पूर्व का हमें प्राप्त नहीं होता। परन्तु इससे इस निष्कर्ष पर नहीं पहुँचना चाहिये कि तबला नामक या तयला जैसा कोई ताल वाद्य इसके पूर्व अस्तित्व में था ही नहीं। देश के विभिन्न भागों में पुरातन शिल्पों में कुछ ऐसे ताल-बाद्यों की मूर्ति एवं भित्ति-चित्र मिलते हैं जो आधुनिक तबला-बाँयाँ की जोड़ी से बहुत कुछ मिलते-जुलते हैं।

अति प्राचीन काल से ही अनेक वाद्य हमारे सामान्य जन जीवन के सांस्कृतिक एवं कलात्मक पक्षों से सम्बन्धित रहे हैं। भुवनेश्वर, कोणार्क, अमरावती, बदामी आदि गुफाओं तथा मन्दिरों की शिल्प-मूर्तियों में हमें ऐसे अनेक ताल वाद्यों के चित्र मिलते हैं जिनका स्वस्म आज के तबले की जोड़ी जैसा है। ये युकार्य लगभग ईसा पूर्व २०० वर्ष से लेकर १६वीं शती के काल की है। ये मूर्तियाँ एवं शिल्प उस समय के जन-जीवन के प्रतीक हैं। कलाकार अपने युग का वर्णन अपनी कला के माध्यम से करता है। इतना ही नहीं, तबले से साम्य रखता हुआ महाराष्ट्र का एक लोक-ताल वाद्य है जिसे 'सम्बल' कहते हैं। इसका प्रयोग वहाँ के लोक-संगीत में सदियों से चला आ रहा है। 'ददूर' एक प्राचीन अवनट वाद्य है। इसकी ध्वनि भूत ने 'नाट्य घाल' में की है। इसके अतिरिक्त नक्कारा भी एक ऐसा वाद्य है जो तबले की जोड़ी से मिलता-जुलता है।

उत्तर भारत की गायन-शैली में ख्याल गायन-शैली का प्रवेश १४वीं सदी से प्रारम्भ हो गया था। यह युग तबले के लिये भी विशेष महत्व का है। कहते हैं, आवश्यकता आविष्कार की जननी होती है। ख्याल एवं ठुमरी जैसी शृंगारिक एवं मधुर गायन शैली के लिये पखावज वाद्य उपयुक्त न था। अतः किसी अन्य वाद्य की आवश्यकता अनुभव की जाने लगी और यही आवश्यकता तबले के जन्म और विकास की जननी है।

नवीन गायन शैली में तबले की आवश्यकता तथा उसके विकास की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

प्राचीन एवं मध्य काल

प्रत्येक ताल-वाद्य भारतीय संगीत में मुख्यतः साथ-संगत के लिये ही प्रयुक्त होता है। अतः तबले की आवश्यकता एवं उत्पत्ति को चर्चा करने से पूर्व हमें प्राचीन एवं मध्यकालीन भारतीय गायन शैलियों के इतिहास एवं विकास की परम्पराओं को भी समझ लेना आवश्यक होगा। प्रसिद्ध संगीत-शास्त्री ठाकुर जयदेव सिंह से प्राप्त सूचनाओं के अनुसार ८वीं या ९वीं शताब्दी से भारतीय गायन शैली का उत्कृष्ट रूप दो प्रकार से सामने आया है। एक राग-लापि से और दूसरा रूपकालापि से।

रागलापि में जिस प्रकार का आलाप होता था, उसका क्रम कुछ इस प्रकार था :— आरम्भ में तीसरे स्वर से गायन प्रारम्भ करके मन्द्र सप्तक तक जाता था और तत्पश्चात् एक-एक स्वर से क्रमिक बढ़त होती थी। उसमें शब्दों का अर्थात् कविता का प्रयोग नहीं होता था। केवल नोमनोम या देरे ना देरे जैसे शब्द प्रयुक्त किये जाते थे। अतः यह कहना उचित होगा कि प्राचीन रागलापि को आधार मान कर ध्रुपद शैली का विकास हुआ। अन्तर केवल इतना है कि ध्रुपद गायकी में गायन प्रथम स्वर से प्रारम्भ किया जाता है जबकि रागलापि तीसरे स्वर से।

शब्दों को लेकर जो आलाप होता था, उसे रूपकालापि कहते थे। आचार्य शाङ्गदेव ने 'संगीत-रत्नाकर' में इसका विस्तृत वर्णन किया है। प्रतिग्रहणिका रूपकालापि की मुख्य विशेषता थी। प्रतिग्रहणिका का अर्थ गाने का वह भाग है जो बार-बार ग्रहण किया जाता है, अर्थात् लिया जाता है। आजकल ख्याल गायकी में जिसे मुखड़ा कहते हैं, वह प्रतिग्रहणिका का ही एक रूप है।

रूपकालापि का दूसरा महत्वपूर्ण लक्षण स्थायी-भञ्जनी और रूपका-भञ्जनी होती थी। एक स्वर संगति को भिन्न-भिन्न रीति से अलग-अलग बाँटने की क्रिया को स्थायी-भञ्जनी कहते थे। उदाहरणार्थ यहाँ राग यमन में सया मध्य तीन ताल की एक प्रसिद्ध रचना प्रस्तुत है, जिसमें प्राचीन स्थायी-भञ्जनी का आधार देखने को मिलता है :—

राग—यमन, ताल—त्रिताल

२	रे सा	रे ग प रे	ग रे सा —	ग रे ग ग	— —
२	म म	गु ण न की	— जि ए —	गु णी स न	— —
२		०	३	×	२

अब यहीं 'गुणी सन' शब्द को अर्थात् उसकी स्वरसंगति को दूसरे ढंग से कहा जाये :

- - रे सा	रे ग प रे	ग रे सा -	नि रेग मप रे	ग रे
- - ख व	गु ण न की	- जि ए -	गु णी - - स	- न
२	०	३	X	२

अब 'गुणीसन' स्वरसंगति तीसरे ढंग से कही जाए, जैसे :

- - रे सा	रे ग प रे	ग रे सा -	नी प - रे	ग रे
- - ख व	गु ण न की	- जि ए -	गु णी - स	- न
२	०	३	X	२

हमारी आधुनिक खयाल गायकी में उसी ढंग से स्वर-संगति में परिवर्तन करके विस्तार किया जाता है, जो स्थायी भजनी पर आधारित है।

रूपक भजनी का अर्थ बोलों को बाँटना है। आज खयाल गायकी में जो बोन-सान, बोल-आलाप आदि आते हैं उनका आधार रूपक भजनी से ही लिया गया है। अब खयाल गायकी, रूपकालाति की प्रतिलिपि (carbon copy) न होते हुए भी उसमें रूपकालाति का आधार विद्यमान है। इस तरह अभीर खुसरो, राजा मारुसिंह और सुलतान हुसैन शर्की से लेकर सदारंग तक खयाल गायकी का जो विकास हुआ है वह न तो अचानक आकाश से टपका और न ही कागज कलम से करके उसे लिखा गया है, बल्कि हमारी प्राचीन गायन शैली को आधार लेकर के ही उसमें परिवर्तन होते रहे हैं। मुसलमान खयालियों ने रूपकालाति के आधार पर अपनी कल्पना को जोड़ करके एक नवीन गायन पद्धति को विकसित किया जो कल्पना सृष्टि के महत्व के कारण 'खयाल' कहलाया। 'खयाल' शब्द खयालियों ने (मुसलमान कलाकारों ने) दिया है जिसका अर्थ है कल्पना (Imaginations)।

इस प्रकार हम देखते हैं कि चौदहवीं-पन्द्रहवीं शती तक खयाल शैली का उद्भव हो चुका था। परन्तु उस समय तक ध्रुपद-धमार गायन शैली और उनके साथी वाद्य 'पखावज' का ही अधिक प्रचार था। धीरे-धीरे खयाल की लोक-प्रियता बढ़ने लगी और उस गायन शैली के प्रयोग और प्रवेश से तबले की प्रगति भी प्रारम्भ हो गई। यह समय पन्द्रहवीं शताब्दी का माना जा सकता है। आगे के दो सौ वर्षों तक खयाल गायन शैली एवं तबले का शनैः-शनैः विकास तो होता रहा, परन्तु उसे विद्वान् संगीतज्ञों ने पूर्णतः स्वीकारा नहीं था। ऐसा प्रत्येक नवीन प्रयोग के लिये होना स्वाभाविक है।

उत्तर-काल

सन् १७१६ ई० में बादशाह बहादुरशाह के पौत्र मोहम्मदशाह 'रंगीले' सिंहासनासीन हुए। वे अपने नाम के अनुरूप रंगीली मनोवृत्ति के शृङ्गारप्रिय बादशाह थे। उनका शासनकाल सन् १७१६ से सन् १७४९ तक का रहा। यह काल संगीत, कला एवं साहित्य की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण माना जाता है। उनके दरबार में आनन्द और धनानन्द जैसे उच्चकोटि के कवि तथा महाकवि देव के शिष्य सदारंग जैसे संगीत शिरोमणि थे।

रंगीले का शासन काल सांगीतिक दृष्टि से क्रान्तिकारी माना जा सकता है, क्योंकि ध्रुपद-धमार गायकी के स्थान पर खयाल, ठुमरी, दादरा, कव्वाली जैसी गायन-शैलियाँ तथा बीणा के स्थान पर सितार जैसे नवीन तंतुवाद्य का प्रचार एवं विकास इसी काल में हुआ है।^१

च० नेमत खाँ “सदारंग” संगीत के युग पुरुष थे। वे परमील खाँ के पुत्र, छुसरो खाँ के अग्रज तथा किरोज खाँ “अदारंग” के चाचा, स्वसुर एवं गुरु थे। वे अपने युग के सिद्ध बीनकार तथा थोठ गायक थे। उनके पूर्वज हिन्दू-ब्राह्मण थे। उनके परिवार में संगीत विद्या परम्परागत बली आ रही थी। महाकवि देव के उपरांत उन्होंने एक तातारी कव्वाल तथा बंगाली नटवे से भी शिक्षा ग्रहण की थी।^२ यद्यपि खयाल गायकी का पूर्व रूप हजरत अमीर छुसरो, खालियर के राजा मानसिंह तोमर तथा जौनपुर के सुलतान हुसेन शर्की के युग से ही प्रचार में आने लगा था तथापि सदारंग ने इस गायकी को एक नवीन शैली तथा नया रूप दिया। उन दिनों गायकों के दो वर्ग प्रचलित थे :—(१) कलावन्त और (२) कव्वाल। कलावन्त ध्रुपद गायकी की परम्परा से तथा कव्वाल खयाल गायकी की परम्परा से सम्बन्धित थे। ध्यान रहे कि आजकल के कव्वालों को सुनकर उम युग के कव्वालों की कल्पना नहीं करनी चाहिए क्योंकि उन दिनों राजदरबार में कव्वाल लोग जो खयाल गाते थे उसकी शैली हजरत अमीर छुसरो की परम्परा से सम्बन्धित थी।^३

नेमत खाँ ‘सदारंग’ यद्यपि परम्परा से कलावन्त एवं बीणा-वादक थे, किन्तु तातार कव्वाल के शिष्य होने के कारण तथा विरोधियों को पराजित तथा बादशाह मोहम्मदशाह रंगीले को संतुष्ट करने के हेतु उन्होंने सहस्रों खयालों की रचना की। उन्होंने कव्वालों की परम्परा को खयाल गायकी को एक नया रूप तथा नवीन शैली दी जिससे खयाल की विषय वस्तु में भारतीय शृङ्गार आ गया।

‘रंगीले’ के दरबारी गायक किरोज खाँ “अदारंग” भी उच्चकोटि के कलाकार थे, उन्होंने भी अनेक खयालों की रचनाएँ की जो आज भी खूब प्रचार में हैं।

विद्वानों के अनुसार उन दिनों की खयाल गायकी में आज की शास्त्रीयता और नियम-यद्धता का प्रमाण कम पाया जाता था। सुविधा के लिये खयाल गायक राम के नियमों की उपेक्षा भी कर जाते थे। खयाल गायन शैली का प्रचलन मुख्यतः नायिकाओं में होने के कारण उन दिनों खयाल गायकी तथा उसके गायक-नायिकाओं की इतना सम्मान नहीं दिया जाता था, जितना कि ध्रुपद गायन शैली वालों की। इन गायक-नायिकाओं की संगत बादशाह के सामने खड़े होकर के करने का प्रचलन था, जो मुद्ग के लिये असंगत एवं असम्माननीय था। अतः उन दिनों के मुद्गवादक खयाल की संगत करना अपना अपमान समझते थे। खयाल की तरह ही ठुमरी, दादरा, टप्पा, गजल, कव्वाली, कजरी, होरी आदि अनेक नवीन एवं शृङ्गारिक गायन शैलियाँ धीरे-धीरे प्रचार में आने लगीं। ‘रंगीले’ के दरबार के प्रत्यक्षदर्शी इतिहासकार दरगाह-शुली खाँ ने अपनी पुस्तक में ठुमरी की वर्णना नहीं की है। सम्भव है, उन्होंने रस गायन शैली को महत्वहीन समझा हो।

१. मुगलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति, पृष्ठ ६४।

२. छुसरो, तानगेन तथा अन्य कमाकार, गुप्तीचन-बृहस्पति, पृष्ठ २३६।

३. संगीत विन्यास : आचार्य बृहस्पति, पृष्ठ ३४०-४१।

इन विविध गायन शैलियों के उपरान्त तंतुवाचों के क्षेत्र में भी परिवर्तन का प्रारंभ हो चुका था। वीणा के स्थान पर सितार की झंकार 'रंगीले' के दरबार में सुनाई देने लगी थी। आचार्य बृहस्पति के अनुसार सदारग के छोटे भाई खुसरो खाँ ने तीन तार वाले नवीन तंतु वाद्य 'सहतार' के तारों पर, स्वर की गूँज को जिन्दा करने का प्रयास किया था।^४ सहतार की साथ सगत के लिये भी पखावज की गंभीर ध्वनि उपयुक्त न थी। अतएव इन सभी आव-श्यकताओं एवं समस्याओं की पूर्ति के हेतु अभिजात संगीत में तबले का प्रवेश हुआ।

तबले की उत्पत्ति कहाँ, कैसे हुई तथा उसका आविष्कारक कौन था—ये प्रश्न तबला-वादकों एवं विद्वानों में आज भी एक पहेली बना हुआ है। यह सत्य है कि भारतीय संगीत में तबले का प्रवेश एक महत्वपूर्ण घटना है। इसके विषय में जो अनेक प्रचलित मत एवं किंवदन्तियाँ हैं, उनमें से कुछ की चर्चा अब हम आगे करेंगे—

जैसा कि पूर्व में चर्चा की जा चुकी है, आज भी महाराष्ट्र के लोक-संगीत में 'सम्बल' नामक वाद्य का प्रयोग किया जाता है। इस वाद्य की बनावट बहुत कुछ बाँया तबला से मिलता-जुलता है। अतः एक मत के अनुसार आज का तबला 'सम्बल' वाद्य का परिष्कृत रूप है।

कुछ लोगों का मत है कि तबले का उद्भव पंजाब प्रान्त के 'दुक्कड़' नामक वाद्य से हुआ है। दुक्कड़ का अर्थ है दो और वह वाद्य भी तबले के समान दो भागों में होता है। अतः इस मत के पीछे तबले का उद्भव इसी दो भाग वाले 'दुक्कड़' का परिष्कृत रूप बतलाते हैं।

एक मत के अनुयायी तबले का जन्म ऊर्ध्वक एवं आलिंग्य से हुआ मानते हैं। भरत-कालीन त्रिपुष्कर का जो वर्णन भरत के 'नाट्य-शास्त्र' में मिलता है, उसके तीन अंग बतलाये गये हैं—(१) आकिक (२) ऊर्ध्वक (३) आलिंग्य। आठवीं एवं नवीं शती के पश्चात् त्रिपुष्कर के स्वरूप में परिवर्तन हुआ। ऊर्ध्वक एवं आलिंग्य भाग हटा दिये गये और रह गया केवल आकिक। आज मृदंग का जो स्वरूप प्रचलित है वह भरत-कालीन त्रिपुष्कर का केवल आकिक भाग है। अतः इस मत के पीछे यह मानते हैं कि खड़े रहकर बजने वाले भरत-कालीन मृदंग के दो भागों का प्रयोग ब्याल गायकी के साथ एक स्वतन्त्र ताल वाद्य के रूप में होने लगा होगा जो यवन काल में कुछ परिवर्तन के पश्चात् तबला जोड़ी के नाम से प्रसिद्ध हुआ होगा।

अन्य कुछ लोग प्राचीन अवलम्ब वाद्य 'दर्दुर' एवं 'नक्कारों' का सम्बन्ध तबला की जोड़ी से मानते हैं।

उपर्युक्त वर्णित प्रचलित मतों का विश्लेषण करने से स्पष्ट होता है कि प्रथम मत के अनुसार तबला लोक-वाद्य से है, जब कि शेष दो-मतों के अनुसार यह भरत-कालीन ताल वाद्यों से सम्बन्धित है। यद्यपि प्रामाणिक इतिहास के अभाव में हम किसी एक मत का प्रतिपादन नहीं कर सकते, तथापि इतना निश्चित रूप से कह सकते हैं कि तबला पूर्णतः एक भारतीय ताल वाद्य है, जो अन्य स्वरूपों में इस देश में था।

पिछले कुछ वर्षों तक विद्वानों एवं संगीतज्ञों में एक आमक धारणा व्याप्त थी कि हज़रत

अमीर खुसरो (सन् १२७५ से १३२५ ई०) ने तबले का आविष्कार किया। इसका कारण मात्र यह था कि सन् १८५५ ई० में हुकीम मोहम्मद करम इमाम द्वारा उर्दू भाषा में लिखी गई पुस्तक 'मअदन-उल-मूसीक़ी' में तबले का आविष्कारक का नाम अमीर खुसरो लिखा हुआ है।

इतिहास साक्षी है कि हजरत अमीर खुसरो ने अपने जीवनकाल में गुलाम खिलजी एवं तुगलक वंश के ग्यारह सुलतानों को दिल्ली के तख्त पर आसीन होते देखा था। वे अधिकतर बादशाहों के कृपा पात्र रहे, किन्तु अलाउद्दीन खिलजी के दरबार में उनका एक विशिष्ट स्थान था। वे अत्यन्त कुशाग्रबुद्धि व्यक्ति एवं प्रतिभा-सम्पन्न कवि थे। उनको भारतीय संगीत प्रिय था, जब कि वे फारसी संगीत के पंडित थे। उन्होंने उस समय जनता की बदलती हुई रूचि का अध्ययन किया और दोनों संगीत शैलियों का सुन्दर समन्वय करके भारतीय संगीत को एक नवीन दिशा दी।

अमीर खुसरो ने निसंदेह अपनी कला कौशल से भारतीय संगीत को समृद्ध किया एवं कई नवीन तालों की रचना करके ताल शास्त्र के भण्डार को धनी बनाया, किन्तु वे तबले के आविष्कारक थे, यह धारणा निर्मूल है। किसी भी मध्यकालीन पुस्तक में तबले के जन्मदाता के रूप में खुसरो का उल्लेख नहीं मिलता।

हजरत अमीर खुसरो ने अपनी फारसी कृति 'एखावे खुशरवी' में बादशाह के सम्मुख बजाये जाने वाले जिन वाद्यों का उल्लेख किया है, उनमें 'तबल' भी एक है। फारसी भाषा में प्रत्येक अवनट वाद्य के लिये 'तबल' शब्द का प्रयोग किया जाता है। तबल का अर्थ है वे वाद्य जिनके ऊपर का भाग अर्थात् सपाट (Surface) हो। मुद्ग, मेरी, नक्कारा आदि सभी अवनट वाद्य इस श्रेणी में आते हैं, अतः खुसरो ने अपने ग्रन्थ में तबल शब्द का प्रयोग किस अर्थ में किया है—यह कहना कठिन है।

अबुल फजल ने 'आईन-इ-अकबर' में अकबर युग के छत्तीस संगीतकारों के नाम गिनाये हैं, किन्तु उनमें एक भी तबला वादक का उल्लेख नहीं है। यहाँ तक कि उन्होंने तबला वाद्य का उल्लेख तक नहीं किया है। इतना ही नहीं मोहम्मद शाह रबीले के युग तक (ई०स० १७१६ से ई०स० १७४८) कहीं किसी पुस्तक में हमें तबला वाद्य का या तबला वादक की कोई उर्बा नहीं मिलती।

आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति, जनाब रसीद मलिक साहब की उर्दू पुस्तक "हजरत अमीर खुसरो का इन्मे मूसिक़ी और दूसरे मकालात" के पृष्ठ १११ के आधार पर "संगीत चिन्तामणि" में लिखते हैं कि :—

"हमें इस बात की प्रामाणिक गृहादत मिनती है कि ग्यारहवीं सदी के आरम्भ से तबले का विचार यहाँ हो चुका था। हजरत अमीर खुसरो के जन्म के सैंकड़ों वर्ष पहले तबला भारत में था। इनके आविष्कार से हजरत अमीर खुसरो का कोई सम्बन्ध नहीं है। हम केवल इतना जानते हैं कि 'तबल' फारसी शब्द है और अंतिम मोगल बादशाह शाहजहाँ तक के युग में हमें किसी तबला वादक का नाम नहीं मिलता। अतः हम जनाब रसीद मलिक से सहमत हैं कि हजरत अमीर खुसरो तबले के आविष्कारक नहीं।"^१

१३वीं शती के पूर्व, भारत में तबले का अस्तित्व था, ऐसा मोहम्मद करम इमाम ने भी लिखा है। उनके अनुसार सुल्तान गयासुद्दीन बलबन के दरबारी कलाकारों की संगत के लिये जो तान वाद्य प्रयुक्त होता था, वह आज की तबले-बाजे की जोड़ी से बहुत साम्य रखता था। अंतर केवल इतना था कि उन पर स्याही नहीं लगती थी।

श्री० अरविन्द मुलगांवकर अपनी मराठी पुस्तक 'तबला' में लिखते हैं :

"आजच्या तबल्याचा उगम ई० स० १२१० ते १२४१ किंवा त्याच्या काही वर्ष पूर्व भांला असण्याची ही शक्यता आहे,"^६

इस तथ्य को स्वामी प्रज्ञानंद जी ने प्राचीन मंदिरों की शिल्पाकृतियों के आधार पर प्रमाणित करने का प्रयत्न किया है। उनके अनुसार आधुनिक तबला बाँया प्राचीन त्रिपुष्कर के ऊर्ध्वक एवं आलिंग्य का परिष्कृत रूप है। अपनी पुस्तक में वे लिखते हैं कि :—

"In the rock cut temples of different places of India, carved in different age, we find two drums of small size, engraved by the side of Siva Natraja in dancing posture. Those drums are but the replicas of ancient 'Pushkaras'. Three drums 'Pushkaras' are also to be seen carved in the Mukteshwar temple of the 6th-7th century A. D. at Bhuvaneshwar and the three others in the cave temple of Badami near Bombay of the 6th century A. D. Some are of opinion that two of these drums represent the two parts of a large drum, which used to be played horizontally and the third one was small like the modern 'Tabal.'"

The modern 'Tabal' and 'Bayan' were perhaps shaped in imitation of the ancient 'Pushkaras'. Some erroneously believe that the Persian and Arabian artistes and specially Amir Khosrau brought into use for the first time the 'Tabal' and the 'Bayan' during the time of Sultan Alaaddin Khilji in the 14th-15th century A. D. cutting the ancient Mridanga into two halves. But this view is untenable, as is absolutely conjectural, as the sculptural evidences of the ancient rock-cut temples of India disclose the fact that two or three drums (Pushkaras) of different sizes were used in music and dance in India long before the advent of the Persians and the Arabs as well as before the Muhammedan rule."^७

सुप्रसिद्ध संगीतार्थ टाकुर जयदेव सिंह तबले को प्राचीन भारतीय लोक वाद्य का परिष्कृत रूप और तबला शब्द 'तन्त' का अपभ्रंश मानते हैं। उनके अनुसार तबला अपने अपरिष्कृत रूप में प्राचीन काल से ही भारत में था, किन्तु १८वीं सदी तक न तो उसे आज की तबला जैसी रूप प्राप्त हुआ था और न ही यह अधिक प्रचार में था। यही कारण है कि मोहम्मद शाह रंगीले के युग तक हम तबले की चर्चा कहीं नहीं पाते।

६. तबला (मराठी) : अरविन्द मुलगांवकर, पृष्ठ १६।

७. A Historical study of Indian Music : Swami Prajnananda,

इस विषय में आचार्य बृहस्पति का निम्न मन्त्रव्य भी उन विद्वानों के अनुकूल है ।

“मोहम्मद शाह रंगीले की मृत्यु (सन् १७४८) के उनचास वर्ष पश्चात् संग्रहित ग्रन्थ “नादिरातिशाही” मुग़ल सम्राट शाहआलम द्वितीय की कृति है, जिसकी प्रथम पाहुलिपी सन् १७११ ई० में शाहआलम ने स्वयं तैयार करायी थी । तबले की चर्चा उसमें भी नहीं है ।”

मोहम्मद शाह रंगीले के दरबार के प्रत्यक्षदर्शी लेखक दरगाहकुली खाँ ने पखवाज, ढोलक, घड़ा, पेट आदि अनेक तानवाद्यों की चर्चा की है, किन्तु किसी तबला वाद्य की नहीं ।

आचार्य बृहस्पति जी के अनुसार तबले का आविष्कर्ता मोहम्मद शाह रंगीले के दरबार के प्रतिमासम्पन्न कलाकार उ० खुसरो खाँ हैं । खुसरो खाँ सदार्ग के छोटे भाई थे तथा वे अनेक वाद्य वादन में पारंगत थे । उनके मतानुसार खुसरो खाँ ने सितार वाद्य की संगति के लिये तबले का आविष्कार किया और उस पर सितारखानी ठेके का प्रचार किया । इसकी स्पष्ट करते हुए वे लिखते हैं :

“तबले का आविष्कार मोहम्मद शाह रंगीले के युग में खुसरो खाँ (सदार्ग के छोटे भाई) ने किया था । उस युग से पहले इस वाद्य और उसके वादकों की चर्चा कहीं नहीं है, परन्तु इस वाद्य के आविष्कार की अमीर खुसरो के मृत्यु मठ देने का श्रेय ‘मअदन-उल-मूसिकी’ के लेखक मोहम्मद करम इमाम को ही है ।”^८ समभव है कि नाम साम्य के कारण लोग खुसरो खाँ को अलाउद्दीन कालीन अमीर खुसरो समझ बैठे हैं ।

तबले के आविष्कर्ता के विषय में कुछ और मतमतांतर एवं भ्रामक धारणाएँ कला रसिकों में व्याप्त हैं जिन्हें यहाँ स्पष्ट कर देना आवश्यक होगा ।

“ताल प्रकाश में श्री भगवत शरण शर्मा लिखते हैं कि पारचात्य विद्वान श्री स्ट्राबो साह्य ने लिखा है कि एशिया खंड के जंगली लोगों में प्राचीन काल में “नबला” नामक एक वाद्य प्रचलित था । हो सकता है कि हमारा तबला उस “नबला” का अपभ्रंश हो ।”^९

ताल प्रकाश की प्रस्तावना में प० किशन महाराज लिखते हैं ।

“कितने लेखकों का यह मत है कि खन्वे हुसेन ढोलकिया जब सुप्रसिद्ध मुदंगवादक श्री मुदुमसिह जी (मुदीसिह) से बजाने में पराजित हुए तो कुदीसिह जी ने तलवार से उसकी जेबलियाँ काट ली । इस पर खन्वे हुसेन ने दाहिने को बाँधे हाथ से अभ्यास करके बोलों में काफ़ी मुनाममियत (मिठास) पैदा की, जिसे सुनकर कुदीसिह बहुत प्रसन्न हुए । तदुपरान्त खन्वे हुसेन ने ही मुदंग काटकर खड़ा कर दिया और उसका नाम तबला रखा ।”^{१०}

इस प्रकार की सारी बातें मेवस अप्रमाणित ही नहीं, असंगत भी लगती हैं जो व्यक्तिगत तर्क एवं कपोलकल्पित कहानियों के सिवा और कुछ नहीं है । मेरे स्थान से कोई भी मुस्लिमान व्यक्ति ऐसी तर्कहीन बातों पर विश्वास नहीं कर सकता ।

कुछ विद्वानों ने तबले को विदेशों से आया माना है । उनके अनुसार वह अरेबियन,

८. मुगलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति, पृ० ६४

९. मुगलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति, पृ० ६४

१०. ताल प्रकाश : भगवत शरण शर्मा, पृष्ठ १७

११. ताल प्रकाश की प्रस्तावना : प्रस्तावना लेखक : प० किशन महाराज ।

मुमेरियन, मेसोपोटेमियन अथवा फारसी संस्कृति से संबंधित विदेशी ताल वाद्य है।

प्राचीन काल में अरेबिया में 'तबला' और 'तक्कारा' जैसे वाद्य, सैनिकों को युद्ध में प्रोत्साहित करने हेतु प्रयुक्त होते थे। घोड़े या ऊँट की पीठ पर रख करके वह लकड़ी से बजाया जाता था, जिसे "तल्लजंग" कहा जाता था। अरब देशों में आज भी "तल्लजंग" प्रसिद्ध वाद्य है, जो कमर पर बांधकर या ऊँट की पीठ पर रखकर लकड़ी से बजाया जाता है। कुछ लोगों की धारणा है कि इसी "तल्लजंग" से तबला बना है। अतः तबला विदेशी वाद्य है और यवनों के साथ भारत आया है।

किन्तु 'तल्लजंग' से मिलता-जुलता एक वाद्य राजस्थान में आज भी मिलता है। कहते हैं कि उसे भी युद्ध के समय बजाया जाता था।

अतः 'तल्लजंग' भले ही विदेशी वाद्य हो, किन्तु उससे आज के हमारे तबले से कोई सम्बन्ध नहीं है।

बनारस के डा० के० एन० भौमिक अपने एक लेख में लिखते हैं :

"It is historically known (Gosvami 1956 Chapter XXVII) that Tabla occupied a prominent place among that musical instruments in Arabia, long before the birth of Islam. In ancient Arabia, Tabla was a popular folk instrument used by women. It is said that one Tubal, son of musician Jubal in Arabia, is the inventor of Tabla."¹²

यहाँ डा० भौमिक ने यह पुष्टि करने का प्रयत्न किया है कि अरब देश के किसी जुबल नाम के संगीतकार के बेटे तुबल ने अति प्राचीन काल में तबले का आविष्कार किया और तत्पश्चात् मुसलमानों के साथ तबला भारत आया। किन्तु उनका यह कथन सर्वथा अयोग्य है। सम्भव है तुबल का तबला अरबिस्तान का कोई वाद्य हो, किन्तु हमारे तबले से इसका कोई सम्बन्ध नहीं है।

भारत में मुसलमानों के आगमन के बारह-तेरह सौ वर्ष पूर्व तबले का प्राचीन रूप यहाँ था। अतः यह कहना कि तबला मुसलमानों के साथ पश्चिम एशिया से भारत में आया है, अनुचित है। यूँ १६-१७वीं शती के पूर्व अनेक गुफाओं एवं मन्दिरों के शिल्पो में तबले-सा सदृश्य अनेक वाद्य देखने को मिलते हैं। डा० बी० सी० देव के अनुसार ताल-वाद्य की जोड़ी की एक शिल्पाकृति प्राप्त हुई है जो छठी सदी की है।¹³

ईसा की छठी शती के बदायी के एक शिल्प में तबला ढग्गा जैसे वाद्य को बजाते हुए एक व्यक्ति की मूर्ति मिली है। उस शिल्प में दायाँ वाद्य ऊँचा है जब कि बायाँ उससे बिल्कुल आधा है। यह शिल्पाकृति ही आधुनिक तबले ढग्गा का प्रारंभिक रूप क्यों न हो ऐसी संभावना प्रो० जी० एच० तारलेकर तथा श्रीमती नलिनी तारलेकर ने अपनी पुस्तक "Musical Instruments of Indian Sculpture" में व्यक्त की है। उनके अनुसार बजाने में अयुधिषा

12. Banaras school of Tabla playing : Dr. K. N. Bhowmick,

The Journal of the Music Academy of Madras,

Volume XLIV—1973—Pages 129 to 141.

13. भारतीय वाद्य : डा० बी० सी० देव, पृष्ठ ४८

होने के कारण आगे चलकर दोनों बाघों की ऊँचाई एक-सी कर दी गयी होगी। इस विषय पर प्रकाश डालते हुए वे लिखते हैं :

'In one Badami sculpture, two drums are seen played by a man sitting on a raised seat. The drum to the left has broad face and is about half of the other drum in height. (Fig. 83). This pair would correspond to modern Daya (the drum usually placed to the right and Baya (the drum with broader face usually placed to the left side and played by the left hand), with the difference that the Daya and Baya are almost similar in height.' १४

इस शिल्पाकृति का चित्र नीचे दिया जा रहा है, जो म्युजिकल इन्स्ट्रुमेन्ट्स इन इंडियन स्कल्चर के पृष्ठ ६० पर चित्रित है।

बदामी का यह शिल्प ईसा की छठी शती का है। किन्तु इसके ८०० वर्ष पूर्व अर्थात् ईसा पूर्व २०० वर्ष की एक बौद्ध गुफा में हमें एक इन्द्र शिल्प मिलता है, जिसमें तबले जैसे



बाघ का तथा उसकी वादिका का स्पष्ट चित्रांकन किया गया है। महाराष्ट्र के पुणे नगर के निकट भाजा नाम की एक गुफा बौद्ध धर्म के हीनयान पथ के उन्नति काल में शृङ्ग राजाओं के समय की है, ऐसा पुरातत्त्व विभाग की पत्रिका में निर्देश मिलता है। भाजा की इन गुफाओं पर शृङ्ग कला की छाप स्पष्ट दिखायी देती है। गुफा नं० १४ सूर्य शिल्प और इन्द्र शिल्प के नाम से प्रसिद्ध है। गुफा के प्रमुख द्वार की बायीं ओर एक छोटा-सा गर्भ द्वार है, जिसकी दीवार पर बायीं ओर सूर्य शिल्प एवं दाहिनी ओर इन्द्र शिल्प अंकित है।

प्रस्तुत इन्द्र शिल्प लगभग बारह फीट ऊँचा है। उसमें द्वाद ऐरावत पर गज संचालन कर रहे हैं, उनके पीछे एक ध्वज बाहक है। उसमें अघान का भी कुछ दृश्य है। उसके नीचे एक मृत्युशीष्ठी का चित्रांकन है। शिल्प में अघान पर बैठे राजा को एक चामरधारिणी स्त्री चामर हिला रही है। सामने एक नर्तकी नृत्य कर रही है एवं एक धीजावादक वादन में निमग्न है। पार्श्व में ही एक स्त्री वादिका खड़ी है, जो सामने रहे दो चर्मबद्ध सानवाघों की दोनों हाथों से बजा रही है। उस सानवादिका के सामने जो बाघ की जोड़ी देखी जाती है, वह निश्चित रूप से तबला जैसा कोई बाघ है जो आधुनिक तबले-हार्मो का पूर्वज लगता है। मूर्ति के उस भाग की ऊँचाई केवल नौ इंच है। उसमें गट्टे, बड़ी, स्याही आदि स्पष्ट रूप से नहीं दिखते। वादिका के दोनों हाथ वादन मृदा में रचे दिख-साये गये हैं। अतः स्याही का भाग स्पष्ट है। लगभग दो हजार दो सौ वर्ष पूर्व प्राचीन मूर्ति



भाजा गुफा जो लोनावला (महाराष्ट्र) से लगभग ३ कि० मीटर दूर, बम्बई-पूना मार्ग पर स्थित है ।



भाजा गुफा में प्राप्त मूर्ति (तबला के सदृश्य ताल वाद्य बजाते हुये) का चित्रकार द्वारा चित्रांकन ।



भाजा गुफा, लोनावला (महाराष्ट्र), ईसा पूर्व २०० वर्ष, में प्राप्त मूर्ति, तबला जोड़ी के सदृश्य ताल वाद्य बजाते हुये ।

में इस प्रकार की कुछ कमियाँ स्वाभाविक ही हैं। किन्तु यह प्राचीन भाजा शिल्प तबले के पूर्व रूप का स्पष्ट एवं प्रामाणिक अंकन करता है। आधुनिक तबला जोड़ी के साथ उसका सामंजस्य स्पष्ट दिखता है तथा इससे यह सिद्ध हो जाता है कि ईसा पूर्व द्वितीय सदी में तबले जैसे वाद्य का प्रचलन भारत में था। उन दिनों उसका उपयोग कदाचित् लोक वाद्य के रूप में होता होगा तथा उसका नाम भी कुछ और रहा होगा।

वाद्यों के शिल्पों पर आज तक जो विविध पुस्तकें लिखी गयी हैं, उनमें इन्द्र शिल्प के धोणा वादक का तो वर्णन है किन्तु इस वाद्य वादिका की ओर किसी का ध्यान नहीं गया।^{१५}

नीचे भाजा गुफा के इन्द्र शिल्प के कुछ चित्र प्रस्तुत हैं। विश्वास है कि वे तबला वाद्य की प्राचीनता एवं भारतीयता के विवादास्पद प्रश्न को सुलझाकर उसे नवीन मोड़ देने में सफल होंगे। महाराष्ट्र के सह्याद्रि पहाड़ में अंकित यह गुफा-शिल्प, समय की घपेड़ खाकर कुछ क्षतिग्रस्त हो गया है। अतः फोटोग्राफिक चित्रांकन में अपेक्षित स्पष्टता नहीं है।

इस प्रकार यहाँ शिल्पाकृति के आधार पर तबले की उत्पत्ति को प्रमाणित किया गया है जो लेखिका के मतानुसार सर्वाधिक तर्कसंगत एवं बुद्धि-प्राप्त है। कलाकार अपने युग का प्रतिनिधि होता है। वह जो कुछ अपने सामने देखता है उसे अपनी कला के माध्यम से प्रस्तुत करता है। प्राचीन काल में सामाजिक अवसरों पर तबले जैसे वाद्य बजते रहे होंगे, तभी तो उनका चित्रण शिल्पकारों ने किया है। अतः भाजा गुफा के प्रस्तुत शिल्प उन दिनों के सामाजिक एवं सांस्कृतिक लोक-जीवन के प्रतीक हैं।

रामायण तथा महाभारत में मृदंग तथा ढिंडीम का उल्लेख है, किन्तु महाकाव्य काल में तबले जैसे किसी वाद्य की कोई चर्चा नहीं है। अतः ऐसा अनुमान है कि महाकाव्य काल के पश्चात् उसका प्रवेश सांस्कृतिक-जीवन में हुआ होगा जो उत्पश्चात् सामान्य लोक-जीवन में घुल-मिल गया होगा। १५वीं शताब्दी के पश्चात् अभिजात संगीत में जिस ताल-वाद्य का प्रवेश हुआ उसे 'तबला' नाम दिया गया। यह फारसी भाषा के शब्द 'तबल' का अपभ्रंश है। मुस्लिम काल में फारसी राज-भाषा होने ही कारण, उसका प्रभाव तबला नाम-करण पर भी पड़ा। यह निर्विवाद है कि आज के तबला जोड़ी का रूप, आकार एवं राजा सदियों के निरन्तर परिवर्तनों का प्रतिकर है।

तबले का जन्म-स्थान

इसके जन्म-स्थान के विषय में भी दो मत हैं। देश के कुछ प्रसिद्ध कलाकार तबले का जन्म-स्थान पंजाब मानते हैं। उनके अनुसार तबले का जन्म मृदंग के आधार पर पंजाब में हुआ। इसकी पुष्टि में उनका तर्क है कि आज भी पंजाब में बाँय (जिसे वे धामा कहते हैं) पर आँटा लगाने की प्रथा है, जो मृदंग से सम्बन्ध का प्रतीक है। किन्तु मान आँटा चिपकाने से हम यह सिद्ध नहीं कर सकते कि तबला पंजाब में ही जन्मा है। सम्भव है देश के अन्य

१५. जर्नल ऑफ अमेरिकन ओरिएण्टल सोसायटी, भाग ५०, पृष्ठ २५०—आनंदस्वामी

तथा

भाजा गुफा का इन्द्र शिल्प (लिख) : प्रदीपनुमार शान्तिग्राम मेथ्राम, संगीत बला बिहार, जनवरी १९८२

भाग के कलाकारों को यह रीति असुविधाजनक लगी हो और उन्होंने इस रीति को न अपनाया हो। तबले का घनिष्ठ सम्बन्ध पखावज से रहा है जो उसके पटाक्षर, बोल, बन्दिशों से स्पष्ट दिखता है। तबले के विविध धरानों में पंजाब धराने की वादन शैली तथा बोल, बन्दिशें, पखावज के अधिक निकट हैं। अतः तबले पर पंजाब धराने की बन्दिशों को प्रस्तुत करते समय बाटे वाले बायें का पुना प्रयोग कदाचित् असुविधाजनक नहीं रहा होगा, फलतः पंजाब धराने में उसका प्रचार यथावत् बना रहा होगा जो कुछ वर्ष पूर्व तक पंजाब के शहरों में और आज भी उसके गांवों में कहीं-कहीं प्रचलित है।

तबले का जन्म-स्थान पंजाब में है इसकी पुष्टि करते हुये पं० किशन महाराज 'तात्प्रकाश' की प्रस्तावना में एक जगह लिखते हैं....

'उ० सिद्धार खां से पूर्व भी पंजाब में तबला प्रचलित था जिसका प्रमाण एक प्राचीन किंवदन्त से प्रकट होता है। सिद्धार खां के पौत्र उ० मौदु खां की शादी पंजाब के किसी तबला-वादक की लड़की से हुयी थी। इस अवसर पर उ० मौदु खां को पंजाबी गतें दहेज में दी गयी थी। इससे स्पष्ट है कि पंजाब में तबला काफी प्राचीन काल से था और आज भी भारत का समस्त तबला धराना पंजाबी गतों को तबले का प्रमुख अंग मानता है।'^{१६}

प्रथम बात तो यह है कि उ० मौदु खां की दहेज में दी गयी गतें पाँच सौ ही थीं, इसका क्या प्रमाण है? हमारे उस्तादों को सदैव बड़ा-चड़ा कर बातें करने की आदत होती है। गतों की यह संख्या बहुत ही अतिशयोक्तिपूर्ण लगती है।

दूसरी बात यह है कि मध्यकाल से पंजाब में पखावज अत्यंत प्रसिद्ध तालवाद्य था अतः मौदु खां को दो गमो बन्दिशें गतें न होकर पखावज की परतें भी तो हो सकती हैं, जिन्हें अनपढ़ उस्तादों ने भाषा की अशुद्धि के कारण गतें कहकर संबोधित किया हो। आज भी ऐसे अनपढ़ उस्तादों की कमी नहीं है जो परन्तु टुकड़े और गत के बीच का अन्तर नहीं समझ पाते और कभी चक्रदार को गत कह देते हैं, तो कभी टुकड़े को गत कहकर संबोधित करते हैं।

यदि हम मान भी लें कि उस्ताद सिद्धार खां के पौत्र उ० मौदु खां को उनके पंजाबी सागुर से दहेज में तबले की बन्दिशें मिली थीं तो उ० मौदु खां का समुर, उ० सिद्धार खां के पुत्र की उम्र का होना स्वाभाविक है, अतः कभी न उ० सिद्धार खां के समय में ही पंजाब में भी तबले का प्रचार हुआ हो और सिद्धार खां के समकालीन साला भवानीदास (भवानी सिंह) द्वारा वह पंजाब में फैला हो। वल्कि यही सत्य है और ऐसा ही हुआ है। जिन प्रकार दिल्ली में उ० सिद्धार खां द्वारा अनेक बन्दिशों की रचनाएँ हुयी और उनके वंशज एवं शिष्य परिवार में फैली थीं, उन्ही प्रकार पंजाब में साला भवानीदास और उनके शिष्यों ने भी अनेक बन्दिशों की रचनाएँ की होंगी। तभी तो दिल्ली और पंजाब जैसे दो पृथक् धराने अस्तित्व में आ सके। अतएव उ० मौदु खां की दहेज में मिली पंजाबी गतें पंजाब धराने के प्रवर्तक पं० भवानीदास की स्वयं बनायी हुई हो या तो उनके किसी शिष्य की बनायी हो सकती हैं। इसमें कोई शंका नहीं कि पंजाब धराने के माधुप्रवर्तक माया भवानीदास अपवा भवानीदास थे जो दिल्ली के उस्ताद सिद्धार खां दाही के समकालीन थे।

उस्ताद अन्मारखा खां का मत है कि उन दिनों पंजाब और दिल्ली एक थे, आज की

भाति अलग-अलग नहीं थे। परन्तु दिल्ली राजधानी होने के कारण, उसमें सदैव से विदेय आकर्षण रहा है, लोग जीवकोपार्जन के लिये वहाँ आना और रहना पसन्द करते थे। आश्चर्य नहीं कि पंजाब के तबलावादक अपनी जीविका के लिये दिल्ली आये हों और स्थाई रूप से बस गये हों। 'आइत-इ-अकबरी' और 'मजदत-उल-मुसिकी' प्रसिद्ध ग्रन्थों के अनुसार ढाढ़ी मूल के लोग पंजाब के रहने वाले थे। सिद्धार खाँ ढाढ़ी पंजाब के रहने वाले हो सकते हैं, परन्तु उनकी कर्मभूमि दिल्ली रही है और उनके वंश एवं शिष्य परम्परा वहीं फैली।

श्री छेदाराम पखावजी द्वारा विरचित वृज के पखावजियों के इतिहास में उल्लेख है कि साला भवानी दास वृज के निवासी थे, किन्तु उनकी कर्मभूमि दिल्ली, सखनऊ और विशेषतः पंजाब रही है। यही कारण है कि उनके शिष्य जहाँ एक ओर बाँदा (उत्तर प्रदेश) के मृदंग-सम्राट् कुदऊ सिंह, अवध के अमोर अली (पुत्र खन्वे हुसेन डोलकिया) हैं वही दूसरी ओर पंजाब के राज खाँ डेरदार, कादिर बरह (प्रथम) और उ० हद्दू खाँ साहीर वाले हैं। भवानी दास और कुदऊ सिंह के बीच दिल्ली दरबार में कई बार खाँ साहब पराजित भी हुये थे। आचार्य बृहस्पति ने अपने ग्रन्थ 'संगीत चिन्तामणि' के पृष्ठ संख्या ३५६ में सिद्धार खाँ के पराजित होने का उल्लेख किया है। पराजित होने की घटना से दुःखी होकर सिद्धार खाँ ने पखावज बजाना छोड़ दिया, तबला अपना लिया जो उन दिनों अभिजात संगीत में प्रवेश कर चुका था। तत्पश्चात् उ० सिद्धार खाँ ने पखावज का आधार लेकर तबला बायाँ में परिवर्तन किये, उसमें अनेक नवीन सम्बोधन किये तथा उस पर अर्धपाणी चांटीप्रधान बाजका निर्माण करके उस नवीन शैली में अनेक वन्दिशों की रचना की एवं उन्हें अपने शिष्यों को सिखाया। वह युग खयाल गायकी के उत्थान का युग था और तबला बाद्य तथा उसकी वादन प्रणाली खयाल की संगत के लिये पूर्णतः अनुरूप थी। अतः तबले का सर्वत्र प्रचार होने लगा।

समकालीन होने के कारण उ० सिद्धार खाँ और साला भवानी दास की परम्पराएँ दिल्ली तथा पंजाब में लगभग एक ही समय में फैली। आज दिल्ली घराने के साला भवानीदास के वंशज एवं शिष्यों की नवीं पीढ़ी चल रही है, जब कि पंजाब में आठवीं पीढ़ी है। उ० बल्ला खाँ ने साला भवानीदास की आठ पीढ़ियाँ मुझे गिनाई हैं। अतः पंजाब घराना दिल्ली घराने से पुराना हो यह मुझे योग्य नहीं लगता।

पंजाब में दुक्कड़ नाम का एक बाद्य प्रचलित था। यह वही दुक्कड़ बाद्य है जिसका सम्बन्ध तबले के आविष्कार की कहानी के साथ जोड़ा जाता है। साला भवानीदास ने उस बाद्य पर एक नवीन बाज का आविष्कार करके उसे अपने मुसलमान शिष्यों को मिलाया, जो बाद में तबला नाम से प्रसिद्ध हुआ, ऐसी कहानी प्रचलित है।

पंजाब में पखावज का प्रचलन सदा से रहा है। साला भवानीदास के घराने के सभी शिष्य पखावजी के नाम से प्रसिद्ध हैं। नातिर खाँ, मियाँ फकीर बरह एवं मियाँ कादिर बरह के नाम के साथ पखावजी शब्द ही प्रयोग होता है। पंजाब में तबले का प्रचार मियाँ फकीर बरह के समय के पश्चात् ही हुआ है। पं० किरान महाराज भी ऐसा मानते हैं कि पंजाब में तबला वादकों के लिये आज भी पखावजी शब्द का प्रयोग होता है।

अतः साला भवानीदास के सभी शिष्य केवल तबला वादक ही थे और उनका बाज पखावज के निरुद्ध होने के कारण उन्हें पखावजी के नाम से सम्बोधित किया जाता था। परन्तु सम्भीतापूर्वक विचार करने पर यह तर्क भी सारहीन जान पड़ता है। साला भवानीदास, मियाँ

फकीर वरेश, कादिर बरेश या नासिर खाँ पखावजी भले ही दुक्कड़ या तबला अच्छा बजा लेते रहे होंगे, परन्तु मूलतः वे सभी उच्चकोटि के पखावजी थे और वे 'पखावजी' नाम से सम्बोधित किये जाते थे, तबलिये नहीं। इसी प्रकार दिल्ली के उ० सिद्धार खाँ व उनके वंशज एवं शिष्य-गण भी तबला बजाते थे और शुरु से ही 'तबलिये' शब्द से सम्बोधित किये जाते थे, पखावजी नाम से नहीं।

पंजाब में तबला वादन के प्रचलन का श्रेय उ० फकीर बरेश एवं उनके गुरु भाइयो को है। उस्ताद के पुत्र कादिर बरेश एवं उनके अन्य प्रसिद्ध शिष्य बाबा मर्ग, मियाँ करम इमाही, मियाँ मोरा बरेश पिलवालिये ने तबले को खूब लोकप्रिय बनाया। रायगढ़ (म० प्र०) के राजा चक्रधर सिंह जू देव के शासनकाल (सन् १६२१ से १६४७) में उन लोगों का वादन वहाँ हुआ है—ऐसा इतिहास में उल्लिखित है।

बादशाह मोहम्मदशाह रंगीले (सन् १७१६ से १७४८ ई० तक) के इतिहासकार दरगाह फुली खाँ के अनुसार न्यामत खाँ सदार्ग, उनके भाई खुसरो खाँ, लाला भवानीदास (भवानीसिंह) पखावजी तथा उ० सिद्धार खाँ डाढ़ी ये चारों कलाकार समकालीन थे।

उ० सिद्धार खाँ द्वारा दिल्ली घराने में तबले का प्रचार ई० स० १७०० से ई० स० १७२५ के बीच हुआ लगता है, क्योंकि सन् १८५५ के आस-पास लिखी गयी पुस्तकें (१) मन्न-दन-उल-मूसिकी (लेखक : हुकीम मोहम्मद करम इमाम तथा (२) सरमायः इशरत (लेखक : सादिक अली सितान खाँ) इन दोनों में तबला के कलाकारों के नाम तथा उनकी कलापरस्ती का उल्लेख मिलता है। सरमायः इशरत में तो दिल्ली बाज का एक कायदा भी लिखा गया है।^{११} अतः इससे मालूम होता है कि स० १८५५ ई० तक दिल्ली घराना तथा उसके कायदे काकी प्रसिद्ध हो चुके थे।

तबले की एक अन्य महत्वपूर्ण पुस्तक की चर्चा मिलती है। वह सन् १६०० ई० के आस-पास, फारसी भाषा में मुल्ता मोहम्मद इगहाक द्वारा लिखी गई। इस पुस्तक में तालागो की व्याख्या, बर्णों की निकास विधि एवं लिपि-बद्ध कायदे आदि उपलब्ध हैं। लेखिका को इस पुस्तक के विषय में मरेसी (उ० प्र०) के डा० रमा बल्लभ मिश्र एवं बम्बई के पं० तारा-नाथ से जानकारी प्राप्त हुई है, स्वयं देखने का अवसर नहीं मिला।

रमान गायकी का प्रचार १५वीं शती के पूर्व हो चुका था। अतः उस्ताद सिद्धार खाँ के डाई सौ वर्ष पूर्व भी तबला अभिजात संगीत में प्रवेश कर चुका था। अतः १५वीं से १८वीं शती के बीच के वर्षों में तबले के विकास के विषय में हम अतिभिन्न हैं। उ० सिद्धार खाँ ने वर्षों के परिश्रम एवं चिन्तन के फलस्वरूप तथा उन दिनों छान बाघों पर बजनेवाले बोगों के आधार पर नवीन रचनायें कीं। तबले के विकास में उनका श्रेय पखावज के बोगों को तबले पर बजाने योग्य बनाना था, इसी से तबला मौलिक वाद्य के रूप में सामने आया। उल्लेखनीय है कि छात्र उत्तर भारतीय संगीत में जो स्थान तबले को प्राप्त है, वह अन्य किसी वाद्य को नहीं।

तबले के विभिन्न बाज और घराने

पिछले अध्याय में हम तबले की उत्पत्ति की विविध सम्भावनाओं पर समुचित विचार कर चुके हैं। आज से लगभग तीन सौ वर्ष पूर्व भारत की ऐतिहासिक नगरी दिल्ली में बादशाह मोहम्मद शाह रंगीले के काल में (सन् १७०० ई० के लगभग) उस्ताद सिद्दार खाँ ढाड़ी नामक एक प्रतिभा सम्पन्न व्यक्ति ने, उन दिनों के अभिजात संगीत में प्रवेश कर चुकने वाले एक प्राचीन ताल बाद्य में कुछ परिवर्तन किये, पखावज एवं समकालीन प्रचलित अथनद बाधों की वादन शैली, बोल बंदिशों का आधार लेकर उस ताल बाद्य पर नवीन बोल बंदिशों की रचना की। आज यह बाद्य तबल से तबला बन चुका है। चूँकि उस्ताद सिद्दार खाँ दिल्ली के निवासी थे, अतः तबले में उनका घराना दिल्ली घराना और बाज दिल्ली बाज के नाम से प्रसिद्ध हुआ।

तबले के विविध बाजों एवं घरानों के इतिहास और परम्परा का विस्तृत वर्णन करने के पूर्व 'बाज' शब्द का अर्थ जान लेना आवश्यक है। संक्षेप में वादन प्रणाली एवं वादन शैली को बाज कहते हैं। तबले के प्रचलित बाजों को हम मुख्य दो भागों में बाँट सकते हैं—(१) पश्चिमी बाज—जिसके अन्तर्गत दिल्ली और अजराड़ा के घरानों की वादन शैली आती है। (२) पूरब का बाज—इसके अन्तर्गत लखनऊ, फल्गुबाद और बनारस घरानों की वादनशैली आती है। पंजाब घरानों की वादन शैली इन सभी से पृथक् है, जिस पर मुद्ग की शैली का सर्वाधिक प्रभाव दिखता है।

घन्द बाज—इसमें मर्यादित ध्वनि उत्पन्न होती है। इस बाज में चाँटी अर्थात् किनार का अधिक प्रयोग होता है। अतः इसे किनार का बाज भी कहते हैं। इस बाज में दो अँगुलियों का अधिक प्रयोग होता है। दिल्ली और अजराड़ा घराने की वादन शैली घन्द बाज है।

खुला बाज—इस बाज में ध्वनि गूँजयुक्त एवं प्रबल होती है। यह बाज पखवाज की वादन शैली के अधिक निकट है। इसमें अँगुलियों के साथ-साथ पूरे पंजे का प्रयोग भी प्रचलित है, अतः 'धिरधिर' बोल का विशेष चलन है और थाप का भी खुला प्रयोग होता है। इसका प्रचलन लखनऊ, फल्गुबाद तथा बनारस घरानों में है। देश के पूर्वी भाग में होने के कारण इसी पूर्वी बाज भी कहते हैं।

तबले के विविध घराने

यह ऐतिहासिक तथ्य है कि दिल्ली घराना और बाज अन्य सभी घरानों का जनक है। दिल्ली के शिष्य देश के विभिन्न नगरों में फैल गये और स्थायी रूप से बस गये। उन लोगों ने अपने वादन में, स्थानीय परिस्थितियों की आवश्यकतानुसार संशोधन किये तथा अपनी निजी प्रतिभा एवं सृजनशक्ति के आधार पर परिवर्तन करके अपने बाज को नया जामा पहनाया और अपनी अलग पहचान बना ली। जब उस नवनिर्मित शैली का अनुसरण उनके बंश एवं शिष्यों

द्वारा कई पीढ़ियों तक चलता गया तो कालान्तर में उसे एक घरानों की मान्यता मिली। इस प्रकार आज उत्तर भारतीय संगीत में तबले के मुख्य छः घराने प्रसिद्ध हैं :

(१) दिल्ली (२) अजराड़ा (३) सखनऊ (४) फख्खाबाद (५) बनारस (६) पंजाब।

उपर्युक्त घरानों के अतिरिक्त देश में तबले की अनेक परम्परायें भी प्रचलित हैं। जैसे :

इन्दौर, विष्णुपुर, ढाका, जयपुर, हैदराबाद, मुरादाबाद, भटौता आदि की परम्परायें। रामपुर, रायगढ़, ग्वालियर जैसे राजदरबारों में फैली परम्परायें और कुछ नर्तकों एवं पक्षवाजियों से सम्बन्धित परम्परायें।

पहले हम विभिन्न घरानों के उद्गम एवं विकास के विषय में चर्चा करेंगे :

दिल्ली घराने के आदि प्रवर्तक उ० सिद्धार खाँ ढाढी, उनके अनुज खाँ खाँ, पुत्र गुण खाँ, घसीट खाँ, एक अज्ञान नाम के पुत्र तथा वंश एवं शिष्यों की सम्बन्धी सुदृढ़ परम्परा ने दिल्ली घराने की नींव दृढ़ की।

उत्तर प्रदेश के पश्चिमी भाग में एक मेरठ जनपद है। उसमें एक गाँव का नाम 'अजराड़ा' है। वहाँ के मूल निवासी दो भाई मीरू खाँ और कल्लू खाँ तबले की उच्च शिक्षा प्राप्त करने के लिये दिल्ली गये और वे उ० सिद्धार खाँ के पोत्र सितार खाँ के शिष्य बन गये। पूर्ण शिक्षा प्राप्त कर लेने के बाद वे दोनों भाई अपने गाँव वापस चले गये। वहाँ उन लोगों ने अपनी वादन शैली में उत्तरेखनीय परिवर्तन करके दिल्ली के बाज को एक नया चोला पहना दिया। फिर उनकी शिष्य परम्परा ने उस परिपाटी को आगे बढ़ाया और इस प्रकार से अजराड़ा नामक एक नवीन घराने की मान्यता मिल गयी।

उ० सिद्धार खाँ के दो पोत्र मौदु खाँ और बरखू खाँ की अवधि के तबाब असमत वंश महादुर ने सखनऊ बना लिया। इन बन्धु द्वय ने अपनी वादन शैली में यथेष्ट परिवर्तन करके एक मौलिक बाज का विकास किया। इसी से उनके घराने को एक पृथक् घराने की मान्यता मिली, जो सखनऊ घराने के नाम से विख्यात है।

देश के पूर्वी भाग में तबले के प्रचार और प्रसार का श्रेय ए० रामसहाय को प्राप्त है। ये सखनऊ घराने के प्रवर्तक उ० मौदु खाँ साहब की शिष्यता में रह कर तबला वादन में प्रवीणता प्राप्त की। एक सम्झी अवधि के पश्चात् वे अपने नगर बनारस लौट आये और तबले का यथेष्ट प्रचार किया। उनकी शिष्य परम्परा से एक घराने का जन्म हुआ जो आज देश में बनारस घराने के नाम से सुविख्यात है।

सखनऊ घराने के प्रवर्तक उ० बरखू खाँ के शिष्य एवं दामाद उ० हाजी बिलायत धमी खाँ, फर्रुखाबाद के रहनेवाले थे। अपने स्वगुरु से वासीम प्राप्त कर लेने के बाद उन्होंने फर्रुखाबाद जाकर अपनी नयी परम्परा आरंभ की, जो फख्खाबाद घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई।

उत्तर का एक बहुवर्षीय घराना पंजाब घराना है। अभी तक हमने जितने घरानों की चर्चा की, सभी का सीधा सम्बन्ध दिल्ली से है। परन्तु यही एक ऐसा घराना है जिसका दिल्ली के घराने से कोई संबंध स्थापित नहीं होता। यह घराना एक स्वतंत्र घराना है और उसके प्रवर्तक मुर्दगादास साप नबानीदास थे। यही कारण है कि पंजाब घराने की वादन शैली मुद्रग शैली से अधिक निरुद्ध है।

जैसा कि पहले लिखा जा चुका है, तबले में बहुत सारी परम्परायें व्याप्त हैं। उन सभी का सम्बन्ध कहीं न कहीं से दिल्ली से है जिनकी विस्तृत चर्चा हम उन परम्परा वाले अध्यायों में करेंगे।

तबले के घरानों की संख्या—विभिन्न विचार

देश के कुछ वयोवृद्ध एवं प्रसिद्ध कलाकारों से विचार-विमर्श करने पर ज्ञात हुआ कि वे तबले के उपर्युक्त छः घरानों के स्थान पर केवल चार ही घराने स्वीकार करते हैं। वे पंजाब और बनारस के घरानों को पृथक् घरानों के रूप में नहीं स्वीकारते। उनका तर्क है कि पंजाब घराना मूलतः पञ्जाब घराना है और वहाँ तबले का प्रचार अधिक पुराना नहीं है। इसी प्रकार से बनारस के विषय में उनकी मान्यता है कि उस घराने में ऐसी विशेष रचनाओं का सृजन नहीं हुआ है जिससे उसको एक स्वतन्त्र घराने की प्रतिष्ठा दी जा सके। गो कि वे शोग यह स्वीकार करते हैं कि बनारस ने देश को बहुत सारे श्रेष्ठ तबला-वादक दिये हैं। बनारस वालों ने कठिन साधना करके वादन में चमत्कार पैदा कर दिया है।

इसके विपरीत पंजाब घराने के पीपक पंजाब घराने की तबले का आदि घराना और दिल्ली से भी पूर्व का मानते हैं और बनारस घराने के पीपक गत फरद, बोल बाँट और लगनी-मड़ी के काम में अद्वितीय बतारते हुये घराने की श्रेष्ठता स्थापित करते हैं।

इस प्रकार अनेकानेक विचार-धारायें देश भर में व्याप्त हैं। किन्तु अधिकतर विद्वान् एवं तबला-वादक पंजाब और बनारस सहित तबले के छः घराने को स्वीकार करते हैं।

बाज और घराने

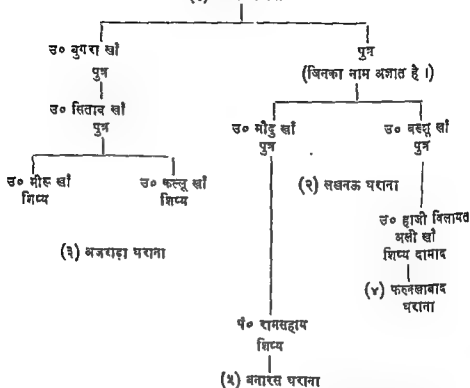
तबले पर बजने वाले वर्ण, अक्षर, पराक्षर या 'Alphabet' कहलाते हैं, वे सभी घरानों एवं बाजों में एक समान ही होते हैं। सभी घरानों में धा को धा और धि और धि ही कहते हैं। परन्तु विभिन्न घरानों में उनके निकालने की विधि में थोड़ा-थोड़ा अन्तर होता है। प्रत्येक घराने में कुछ विशेष प्रकार की मौलिक रचनायें भी हुईं और घराने के कर्णधार विद्वानों ने बन्दिशों के निकालने की विधि (Sound production) में परिवर्तन किये। इसी से विभिन्न घराने अलग-अलग अस्तित्व में आये और उनकी पहचान बनी। तबले पर बजने वाली रचनायें पेशकारा, कामदा, परन, गत आदि हैं, परन्तु उन सभी का महत्व विभिन्न घरानों में भिन्न-भिन्न है। जैसे दिल्ली घराने में कामदे और रेलों को अधिक महत्व दिया जाता है तो फरखाबाद में री, गत और चाला या चलन को और बनारस के घराने में छन्द, परन, लय और बोल बाँट को अधिक महत्व दिया जाता है। इस प्रकार प्रत्येक घराने के अपने नियम हैं। उन्हीं की सीमा में बद्ध होकर भारतीय संगीत में विविध घराने अस्तित्व में आये, जो अपनी निजी विशेषताओं के कारण एक दूसरे से पृथक् हो सके।

तालिका संख्या—१४

तबले के प्रमुख छः घरानों का उद्गम

उ० सिद्धार खाँ ढाढ़ी

(१) दिल्ली घराना



पंजाब घराना स्वतंत्र घराना है ।

(६) पंजाब घराना—उ० सिद्धार खाँ ढाढ़ी के समकालीन
साला भवानीदास या भवानी सिंह
पंजाब घराने के संस्थापक हैं ।

तबले के विभिन्न बाज

हमने बाज के विषय में पहले ही विचार कर लिया है। प्रायः तबला विषय के जिज्ञासुओं के बीच बाज और घरानों के विषय की चर्चा में कुछ भ्रान्ति देखने को मिलती है। बाज और घरानों का आशय में क्या संबंध है और वे एक दूसरों से किस प्रकार भिन्न हैं, यह विचारणीय प्रश्न है। बाज और घराने एक दूसरे से पृथक् और एक उसी प्रकार जिस प्रकार शरीर में पानी और पीनी है। तबले के विभिन्न घरानों की मान्यता का एक मात्र आधार उनकी भिन्न वादन शैली है। यह भिन्नता दो प्रकार से बतलायी जा सकती है। एक रचनाओं से और दूसरे श्रोतों की निष्ठा विधि में। तबले के वर्ण सभी घरानों के लिये एक है। उसी प्रकार से जैसे वर्ण-माथा के आधार पर भिन्न-भिन्न विषय लिये जाते हैं। तबले में एक ही श्रोत विभिन्न घरानों में भिन्न-भिन्न रूप से गाय बजाये जाते हैं। उदाहरण के लिये धा के निकाम को देखिये। दिल्ली, अजरादा और बनारस पर छः सखनऊ में मध पर, तो बनारस में और गुना करके बजाया जाता है।

तिरफ़्त का निकास किस प्रकार से विभिन्न घरानों में किया जाता है, यह नीचे की तालिका से स्पष्ट हो जायेगा। पश्चिम के सबसे बड़े वादक धिरंधर की निकास में अंगुलियों को घुड़ी से बाहर नहीं निकालते, जब कि पूरब के सबसे बड़े वादक अंगुलियों को बाहर जाने देते हैं।

घराना	ति	र	कि	ट
१. दिल्ली	मध्यमा उंगली से	तर्जनी से	बायें	परमध्यमा से
२. बजराड़ा	मध्यमा से	तर्जनी से	बायें पर	अनामिका से
३. फर्रुखाबाद	मध्यमा से	तर्जनी से	बायें पर	मध्यमा और अनामिका साथ में
४. लखनऊ	मध्यमा और अनामिका साथ में	तर्जनी से	बायें पर	मध्यमा और अनामिका साथ में
५. बनारस	मध्यमा और अनामिका साथ में	तर्जनी से	बायें पर	मध्यमा और अनामिका साथ में
६. पंजाब	मध्यमा और अनामिका साथ में	तर्जनी से	बायें पर	तर्जनी को छोड़ कर तीनों उंगलियाँ एक साथ में

इसी प्रकार विभिन्न घरानों में बोल बन्दिशों में भी अन्तर है और उसी से उनकी पहचान स्पष्ट होती है। जैसे पश्चिम के बाज में कामदा, पेशकारा, रत्ने और छोटे-छोटे मुखड़े मोहरों की प्रधानता रही है। उसके विपरीत फर्रुखाबाद में चार्लें और गतों की महत्व दिया जाता है। और बनारस बाज में बोल-बाँट, लग्गी-लड़ी एवं छन्दों का शाहूत्व रहता है। इस विश्लेषण से सबसे के विभिन्न बाजों का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है।

आधुनिक युग में घरानों की सार्थकता

उत्तर भारतीय संगीत में कुछ एक दशकों पूर्व तक घरानों को विशेष मान्यता प्राप्त थी। परन्तु आज के प्रगतिशील युग में परिस्थिति भिन्न हो गयी है। अब घरानों की आवश्यकता व्यक्ति के ज्ञान की परिधि तक ही सीमित है। प्रत्येक घराने की विशेषताओं को आत्मसात् करके अपने संगीत में ढाल लेना ही एक लक्ष्य रह गया है। अतः अब घरानों की कटुता में गिरावट आयी है क्योंकि आज संगीत का क्षेत्र बहुत विस्तृत हो गया है। संगीत सम्मेलन, सभायें, आकाशवाणी, दूरदर्शन एवं विभिन्न प्रकार की रेकार्डिंग पद्धतियों के कारण संगीत जनमानस में व्याप्त हो गया है। यही कारण है कि आज किसी एक घराने की विशेष रीति का परम्परागत एवं कटुतापूर्वक अनुसरण नहीं हो रहा है। संगीत सोकरचि पर आधारित होने के कारण उसमें सदा परिवर्तन होता आया है। आज का संगीतकार अपने प्रदर्शन में प्रत्येक घराने की सुन्दर बातों को सम्मिलित करने का प्रयास करता दिखायी देता है और यही उचित भी है। आज समय आ गया है कि कलाकार घरानों की रूढ़ादियों से ऊपर उठ कर संगीत को लोकप्रिय बनाने के लिये प्रयास करे। इसी में उसका और संगीत दोनों का सम्बन्ध है।

यह यथार्थ है कि एक समय में घरानों की प्रगति से संगीत में बहुत निखार आया था और संगीत को सुरक्षित रखने में उनका सराहनीय योगदान रहा है। कुछ हठवादी कलाकार घराने नष्ट होने पर विलाप करते हुये मुने आते हैं, परन्तु उचित तो यह है कि वे आज बदलती हुई परिस्थिति में उसकी नया चोला पहना दें और एक मध्य मार्ग निकालें।

• •

अध्याय ३ दिल्ली घराना

पिछले अध्याय में हम देख चुके हैं कि तबले के सर्वप्रथम घराना दिल्ली घराने के जन्मदाता उ० सिद्दार खाँ ढाढ़ी हैं। घरानों की परिपाटी में ढाढ़ी या ढारी और खलीफा शब्द का प्रयोग प्रचुरता से होता है। अतः यहाँ इन दोनों शब्दों के अर्थ और प्रयोग विधि जान लेना अनुपयुक्त न होगा। पं० भातखण्डे जी ने ढाढ़ी के लिये निम्न अर्थ लिखा है :

‘ढाढ़ी लोग गायन वादन का व्यवसाय करके उदरपूर्ति किया करते थे। आगे चलकर वे मुसलमान हो गये। आज इन ढाढ़ियों की विद्या नष्ट होकर वे लोग नाचने-गाने वाली बाइयो का साथ करने वाले मिरासी बन गये हैं।’^१

अबुलफजल के अनुसार ढाढ़ी लोगों का मूल स्थान पंजाब या और वे सैनिकों को उत्तेजित करने के लिए युद्धगान करते थे। वे डोल बजाते थे तथा पंजाबी भाषा में शौर्य गीत गाया करते थे। सत्परचाव वे संगीत कला में भी पारंगत होने लगे। वे विभिन्न दौलियों के गायन तथा वादन में कुशल साबित हुये तथा शास्त्रीय संगीत का उच्च स्तरीय ज्ञान रखने लगे। इस जाति के संगीत कलाकारों की अकबर के दरबार में भी स्थान मिला और वही क्रम आगे चलता गया।^२

मोहम्मद करम इमाम मदन-उल-मूसिक्री में ढाढ़ियों की तवायफों तथा सफ़रदाश्यों के साथ गिताते हैं। उनके अनुसार कलाबन्त लोग ढाढ़ियों की अपेक्षा स्वयं को उच्च कौटिक मानते हैं। और ढाढ़ी लोग डेरेदार की अपेक्षा अपने को ऊँचा समझते हैं। डेरेदार वर्ग के कलाकार सर्वसाधारण रूप से कोठे पर गाने बजानेवाली स्त्रियों के भाई, बाप या बेटे होते हैं।^३

संगीत के क्षेत्र में खलीफा शब्द उस व्यक्ति के लिये प्रयुक्त होता है जो बशपरम्परागत सर्वश्रेष्ठ उत्तराधिकारी है। यह पदवी घरानेदार उस्तादों के पुत्रों को ही प्राप्त होती है, शिष्यों को नहीं। खलीफा शब्द का प्रयोग हकीम मोहम्मदकरम इमाम ने अपनी पुस्तक में किया है। अतः यह शब्द पिछली तीन-चार सदियों से प्रयुक्त होता आया है। खलीफा फारसी भाषा का शब्द है, जिसका अर्थ है ‘राजा’। घराने की प्रभुता के समय इस शब्द का विशेष महत्व था और यह अलंकरण विशेष समारोह में और घराने के प्रतिष्ठित कलाकारों के बीच में हुआ करता था। कहीं-कहीं तो उस व्यक्ति विशेष को पगड़ी (साफ़ा) बांधा जाता था और सभी छोटे-बड़े व्यक्ति कुछ (घन) नजर (भेंट) दे कर उनकी श्रेष्ठता स्वीकार करते थे।

१. भातखण्डे संगीत शास्त्र : भाग चौथा : पृष्ठ २२३

२. आइन-इ-अकबरी : दूसरा खण्ड : अबुल फजल पृष्ठ ६८०

तथा राग दर्पण दसवाँ अध्याय : फकीरुल्लाह

तथा मुसलमान और भारतीय संगीत : बृहस्पति पृष्ठ ७६-६६

तथा सुवरो, सानसेन तथा अन्य कलाकार : सुनीलता-बृहस्पति पृष्ठ २००-२०१

३. वही

दिल्ली घरानों का इतिहास

पीछे वर्णित ढाढ़ी परम्परा में जन्मे व्यक्ति उ० सिद्धार खाँ ढाढ़ी का नाम इस घराने के प्रवर्तक के रूप में प्रसिद्ध है। इनका जन्म कहाँ हुआ यह कहना कठिन है। सम्भवतः सन् १७०० ई० के आस-पास हुआ होगा। शोध से ज्ञात हुआ है कि उनके समय में खन्ने हुसेन टोलकिया, नियामत खाँ 'सदारग', खुसरो खाँ, पखावजी भवानी सिंह आदि प्रसिद्ध कलाकार थे। सिद्धार खाँ ने युग की बदलती हुई रीति का गहराई से अध्ययन किया और पखावज के आधार पर तबले को ऐसा फलेवर दिया कि उसका रूप पखावज से सर्वथा पृथक् होकर सामने आया। पखावज के घुले बोलों को तबले पर बजाने योग्य बनाया, अँगुलियों के रख-रखाव में परिवर्तन किये और चोटी प्रधान कुछ नवीन रचनाएँ करके एक क्रान्तिकारी कदम उठाया। कालान्तर में उनकी वंश परम्परा और सम्बन्धी समर्थ शिष्य परम्परा ने उस घरानों को सुदृढ़ किया, विस्तृत किया तथा अन्य घरानों के मूल प्रवर्तक होने का गौरव प्राप्त किया।

दिल्ली घरानों के प्रवर्तक उ० सिद्धार खाँ ढाढ़ी के तीन पुत्र थे—

(१) घसीट खाँ—जिनके वंशजों का इतिहास नहीं मिलता, अतः अनुमान है कि उनकी वंशपरम्परा आगे नहीं चली होगी।

(२) नाम अज्ञात है—इनके दो पुत्र उस्ताद मोदू खाँ और उस्ताद बख्शू खाँ हुए, जिनसे सखतऊ का घराना स्थापित हुआ। अतः तबले के इतिहास में सिद्धार खाँ के इस अज्ञात नाम के पुत्र का विशेष महत्त्व है।

(३) दुगरा खाँ—उस्ताद सिद्धार खाँ के अनुज उस्ताद चाद खाँ तथा पुत्र दुगरा खाँ दोनों इनके परम्परागत शार्गिर्द थे, जिनके वंशजों तथा शिष्य परम्परा से दिल्ली घराना सर्वत्र फैला है।

उ० दुगरा खाँ के दो पुत्र थे—(१) उ० सितार खाँ व (२) उ० गुलाब खाँ। इन दोनों भाइयों के वंशज तथा शिष्यों में अनेक श्रेष्ठ तबला नवाज पैदा हुए, जिन्होंने इस घरानों का नाम रौशन किया।

उ० सितार खाँ के पुत्र उ० नज़र अली खाँ, दीद्दिन बड़े काले खाँ, वंशज शादी खाँ और शिष्य मोरू खाँ, फख्खू खाँ सभी गुणी कलाकार थे। पुत्र नज़र अली से जयपुर के बहूत से कलाकारों ने शिक्षा ग्रहण की थी, जिनमें सर्वश्री हिदायत अली, कुतुब अली, इनामत अली तथा मरद अली के नाम लिये जाते हैं। आजकल इनके वंशज पाकिस्तान में हैं।

उ० सिद्धार खाँ के दीद्दिन बड़े काले खाँ साहब से तबले का बहुत प्रचार हुआ। उनके पुत्र भीनीदरग, पीर नत्थू खाँ, शिष्य उ० मुनीर खाँ एवं बादशाह बहादुरसाह ख़ाँ के पीर किरौड खाँ दिल्ली जाने ने देश भर में ख्याति प्राप्त की। तबले के इतिहास में उ० मुनीर खाँ का नाम श्रेष्ठ उस्तादों (शिष्यों) में लिया जाता है। उनके जीवन में सैकड़ों शिष्य तैयार हुए जिनमें सर्वश्री अहमदजान बिरकवा, अमीर हुसैन खाँ, गुलाम हुसैन खाँ, हबीबुद्दीन खाँ, अमरुद्दीन खाँ, मजीर हुसैन पानीपतवाले, चाद खाँ बिजनीरी, मुन्शिराव अफ़ोहर, विष्णु पन्त गिरोहर, शमसाम वंशज, रहेमान खाँ, रहीम बख्श, बाबामान इस्लाम पुरकर आदि नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। खाँ साहब के शिष्य-प्रशिष्यों में भी हजारों कलाकार हुए। उद्यमें में मुग़ल के नाम इस प्रकार हैं—सर्वश्री फ़कीरमोहम्मद, निगिन घोष, अता हुसैन खाँ, पंडरी-

नाथ नागेश्वर, मोल अब्दुल करीम, तुफैल, शेख खाँ, जगन्नाथ बुवा पुरोहित, रोज बेल लायल, गुलाम रमूल, अब्दुल सत्तार, अब्दुल रहमान, बानासाहेब मिरजकर इत्यादि तथा इस पुस्तक की लेखिका भी एक हैं। उ० नत्थू खाँ की परम्परा में सर्वश्री रायबहादुर केशवचन्द्र बनर्जी, हिरेन्द्र किशोर राय चौधरी, विनायक घाँघरेकर, वासुदेव प्रसाद, तारानाथ एवं हबीबुद्दीन खाँ के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

उ० बुगरा खाँ के दूसरे पुत्र गुलाब खाँ के पुत्र मोहम्मद खाँ तथा पौत्र काले खाँ ने भी तबला जगत् में ख्याति पायी। काले खाँ साहब के दो पुत्र उ० गामी खाँ एवं उ० मुन्नु खाँ हुये। गामी खाँ के पुत्र इनामअली तथा पौत्र मुसाम हैदर अपनी परम्परा को आगे बढ़ाने में प्रयत्नशील हैं। गामी खाँ साहब के शिष्यों में उल्लेखनीय सर्वश्री फकीर मोहम्मद, मोहम्मद अहमद, हीरांलाल, ग्लेडवीन बाल्स, माल्तीकीर, रीजराम देसद, इत्यादि प्रमुख हैं। आजकल इस परम्परा के शिष्यों में सर्वश्री सतीफ अहमद खाँ, फैयाज खाँ, बशीर अहमद, राम धुर्वे इत्यादि के नाम लिये जाते हैं।

उ० सिद्धार खाँ के छोटे भाई उ० चांद खाँ की परम्परा से भी तबले का प्रचार हुआ है। उ० चांद खाँ के पुत्र उ० सली मसीत खाँ, पौत्र लगड़े हुसेन खाँ तथा दोनो प्रपौत्र घसीट खाँ तथा नन्हे खाँ अपने समय के कुशल कलाकार माने जाते थे। इनकी शिष्य परम्परा में सर्वश्री उ० फजली खाँ, गुलाम मोहम्मद, करम बरेश जिलवाने वाले, परले खाँ, रहीम दरश, हबगात्री, अल्लादिया खाँ अमरावतीवाले, पं० बालुभाई रुफ़ीकर, काले खाँ, छम्मा खाँ, महेबूब खाँ मिरजकर, जुगना खाँ, अजीम खाँ जाबरेवाले, निजामउद्दीन, ज्ञान प्रकाश घोष, शेख खाँ, लगड़े अहमदअली, हिरेन्द्र किशोर राय चौधरी, हिदायत खाँ, फैयाज खाँ, अब्दुल करीम खाँ इत्यादि के नाम प्रमुख हैं। आजकल इस परम्परा के उदीयमान कलाकारों में दिल्ली के शफात अहमद का नाम लिया जाता है।

उ० सिद्धार खाँ के तीन प्रमुख शिष्य थे—सर्वश्री रोशन खाँ, सुल्लन खाँ और कल्लू खाँ। खेद है कि उनकी परम्परा हमें नहीं मिल सकी।

उ० सिद्धार खाँ के दो पौत्र उ० भीरू खाँ तथा उ० बरधू खाँ से सदानऊ घराने (लाल हवेलीवाले) की परम्परा चली जिसकी चर्चा यथा स्थान की जायेगी।

उ० सिद्धार के पौत्र सितार खाँ के दो शिष्य उ० कल्लू तथा उ० भीरू खाँ (दोनों भाई) से अजराड़ा घराने का जन्म हुआ, जो दिल्ली घरानों की ही एक शाखा है। इस परम्परा की विशेष सूचना संलग्न तालिका से स्पष्ट हो जायेगी।

दिल्ली घरानों से सम्बन्धित उपलब्ध ग्रन्थ

दिल्ली घरानों के दो प्रमुख शिष्यों ने निम्न वर्णित दो महत्वपूर्ण पुस्तकें फारसी भाषा में लिखी हैं, जिनके कारण यहाँ की विशेषतायें तथा उसकी ऐतिहासिक परम्परा को समझने में काफी सरलता होती है :

(१) सरमायः इशरत : लेखक—सादिक अली सितार खाँ। सन् १८२० ई० के निकट लिखी गई इस पुस्तक में तबले के दिल्ली घरानों की पर्याप्त चर्चा है। इस पुरतर्क के पृष्ठ १४१ पर दिल्ली घरानों का एक कायदा लिखि बन्द है, इससे यह सिद्ध होता है कि उस समय एक दिल्ली घराना और उसके कायदे काफी प्रचलित हो चुके थे।

(२) नाम अज्ञात - लेखक - मोहम्मद इशहाक । इस पुस्तक की रचना काल सन् १८७५ ई० से १९०० ई० के बीच का है । लेखक मोहम्मद इशहाक दिल्ली के किसी मोलवी के पुत्र थे एवं दिल्ली घरानों के सुप्रसिद्ध उस्ताद बड़े काले खाँ एवं नन्हें खाँ से तबला एवं अमृत सेन से सितार वादन की शिक्षा पायी थी, ऐसा पुस्तक में उल्लिखित है ।

इस पुस्तक की दूसरी विशेषता यह है कि इसमें तालांगों की व्याख्या, वर्णों के विकास की विधि का सचित्र वर्णन तथा कुछ बन्दिशों मुख्यतः कायदों को लिपि-बद्ध करके लिखा गया है । इस ग्रन्थ से दिल्ली घरानों की प्रामाणिक जानकारी मिलती है ।

नोट—उपर्युक्त दोनों पुस्तकों को स्वयं लेखिका को देखने का सीमाग्न नहीं प्राप्त हो सका है, परन्तु बरेली के डा० रमा बल्लभ एवं बम्बई के पं० तारा नाथ जी ने ऐसी जानकारी दी है । उन विद्वानों के अनुसार उन लोगों ने इन पुस्तकों को देखा एवं अध्ययन किया है ।

दिल्ली घरानों की वादन शैली

दिल्ली बाज अपनी निजी एवं मौलिक विशेषताओं के कारण और तबला का सर्वप्रथम घराना होने का श्रेय प्राप्त होने से सबसे के क्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान रखता है । उसकी प्रमुख वादन विशेषतायें निम्नलिखित हैं—

(१) यह सबसे का अत्यन्त कोमल और मधुर बाज है । इसे दो अँगुलियों का बाज भी कहते हैं, इसमें तर्जनी एवं मध्यामांगुली का अधिक प्रयोग होता है । कभी-कभी अनामिका का भी प्रयोग होता है । इस बाज में अँगुलियों का विशेष ढंग से प्रयोग होता है ।

(२) यह बाज चाटी प्रधान बाज है । अतः इसे किनार का बाज भी कहा जाता है । चाटी की प्रधानता होने के कारण इसके वादन में ध्वनि की उत्पत्ति सीमित होती है । इसलिये इसे बगद बाज की भी संज्ञा दी जाती है ।

(३) इस बाज में पेशकार, कायदा, रेता, मुखड़ा-मोहरा एवं छोटे-छोटे टुकड़े विशेष रूप से बजाये जाते हैं । पूरव बाज की भाँति इसमें बड़े परत, खोरदार चक्करदार परतों का समावेश है । इसमें प्रयुक्त होने वाले कुछ विशेष बोल समूह इस प्रकार हैं—धिनधिन, धा धा ठिरठिर, धागेन धा ठिरठिर, धाती धागे, धातिगेन आदि ।

(४) इस घरानों की अधिकांश रचनायें अनुरूप जाति में निबद्ध होती हैं ।

(५) इस बाज के ढंगे (बाया) के वादन में तर्जनी और मध्यम अँगुली का अधिक प्रयोग होता है और बजाते समय बाज पर से हाथ उठाया नहीं जाता ।

(६) चूँकि यह अँगुलियों का बाज है और पूरे पंजे का प्रयोग वर्ज्य है, अतः धिरधिर का निराश्रय पुरी के अन्दर-अन्दर ही होता है जबकि पूरव के घरानों में धिरधिर बजाते समय अँगुली का बायीं भाग पुरी के बाहर तक निकल आता है ।

(७) अन्त में इस बाज की संगति-मीमाओं एवं स्वतन्त्र वादन में उपयुक्तता पर विचार करना होगा । गोपी (स्वतन्त्र वादन) वादन की दृष्टि से यह बाज एक खेप्ट बाज है, क्योंकि इसमें तरतों के शुद्ध बाज का दर्शन होता है । मधुर एवं कर्पणप्रिय बाज होने के कारण विद्वानों एवं श्रोताओं पर अच्छा प्रभाव पड़ता है ।

तबला मुख्यतः संगति का वाज है और इस पक्ष में दिल्ली बाज बिल्कुल खरा नहीं उतरता। गायन की कुछ विधाओं एवं कथक-नृत्य की संगति में यह बाज पूर्णतः सफल नहीं होता। यही कारण है कि आज के इस घराने के सफल कलाकारों ने अपने वादन की आवश्यकता-नुसार बदल दिया है, जो बाज की शुद्धता पर प्रश्न चिह्न लगा देता है। यदि ये ऐसा न करें तो बाज के युग में वे कितने सफल हो पायेंगे, कहना कठिन है।

इस बाज और घगनों के कुछ कायदे उदाहरण स्वरूप दिये जा रहे हैं, जो बाज की सपर्यक्त विशेषताओं की उजागर करेंगे :—

कायदा—ताल-तीन ताल

धा ति धा ने न धा तिर किट धा ति धा ने धि ना उ धा

×

तिर किट धा ने न धा ति धा ने न धा ने ति ना के न

२

ता ति ता के न ता तिर किट ता ति ता के ति ना उ धा

०

तिर किट धा ने न धा ति धा ने न धा ने धि ना ने न

३

बल १ :

धा ति धा ने न धा तिर किट धा ति धा ने धि ना धा ने

×

न धि ना धा ति धा ने न धा ति धा ने ति ना के न

२

ता ति ता के न ता तिर किट ता ति ता के ति ना के न

०

न ति ना धा ति धा ने न धा ति धा ने धि ना ने न

३

बल २ :

धा ति धा ने न धा तिर किट धा ति धा ने धि ना धा ने

×

न धि ना धा ने न धि ना धा ति धा ने ति ना के न

२

ता ति ता के न ता तिर किट ता ति ता के ति ना ता के

०

न ति ना ता के न ति ना धा ति धा ये धि ना नेन

बल ३ :

धा ति धा ये न धा तिर कट धा ति धा ये धि ना धा ने

धि ना धा ये धि ना धा ति धा ति धा ये ति ना के न

ता ति ता के न ता तिर कट ता ति ता के ति ना ता के

ति ना ता के ति ना धा ति धा ति धा ये धि ना ने न

बल ४ :

धा ति धा ने न धा तिर कट धा ति तिर कट धा ने न धा

ति तिर कट धा ने न धा ति धा ति धा ये ति ना के न

ता ति ता के न ता तिर कट ता ति तिर कट ता के न ता

ति तिर कट धा ने न धा ति धा ति धा ये धि ना ने न

बल ५ :

धा ति धा ने न धा तिर कट धा ने न धा तिर कट धा ने

न धा तिर कट धा ने तिर कट धा ति धा ये ति ना के न

ता ति ता ने न ता तिर कट ता के न ता तिर कट धा के

न ता तिर कट धा ने तिर कट धा ति धा ने धि ना ने न

नोट—जहाँ तक कायदा एवं उसके बन्ध (पसंते) उसका पक्षीर मोहम्मद (सुदयांगना
हमायी भोगन के निजा) के मोहम्मद ने प्राप्त हुआ ।

कायदा नं० २

धि न न क त धि | न न क त धा ने त्र क |
 × २
 धि ना ने न त्र क धि | त क धि न न क त |
 ३
 ति न न क त ति | न न क त ता ने त्र क |
 × २
 धि ना ने न त्र क धि | त क धि न न क त |
 ३

कायदा नं० ३

धाधाकधा तिधागेन धातिधागे तिना, धाधा |
 ×
 तिनाकेधा तिधागेन धातिधागे तिना, धाधा |
 २
 तिनाकेधा धातिधागे धानिधागे तिना, कधा |
 ३
 धातिन, धा तिधागेन धातिधागे तिनाकेन |
 ३
 वाताकृता तिवाकेन वातिवाके तिना, वाता |
 ×
 तिनाकेता तिवाकेन वातिवाके तिना, धाधा |
 २
 तिनाकेधा धातिधागे धातिधागे धिना, कधा |
 ३
 धातिन, धा तिधागेन धातिधागे धिनागेन |
 ३

कायदा नं० ४

धिनगिन न ग न ग तिरकिट धिन गिन |

×

नगनग तिरकिट नग नग तिरकिट |

२

धिनधिन नगनग तिरकिट धिनगिन |

०

धिनगिन नगनग तिरकिट धागेनक |

३

तिनकिन नकनक तिरकिट तिनकिन |

×

नकनक तिरकिट नकनक तिरकिट |

२

धिनगिन नगनग तिरकिट धिनगिन |

०

धिनगिन नगनग तिरकिट धागेनक |

३

अजराड़ा घराना

इस घराने को यदि दिल्ली घराने की एक निकटतम शाखा कहे तो अनुचित न होगा। दिल्ली के निकट मेरठ जनपद में एक गाँव है, जिसका नाम अजराड़ा है। वहाँ के मूल निवासी दो भाई कल्लू खाँ और मीरू खाँ ने दिल्ली आकर उस्ताद सिद्दार खाँ दादी के पोत्र सितार खाँ से तबले की विधिवत् शिक्षा प्राप्त की और शिक्षा पूर्ण हो जाने पर वे अपने गाँव वापस चले गये। तत्पश्चात् उन बन्धुओं ने अपनी प्रतिभा और सूक्ष्म-बुद्धि से अपनी गुरु परम्परागत प्राप्त वादन शैली में मौलिक परिवर्तन किये और नये ढंग की बन्दिशों का निर्माण किया। सर्व श्री कल्लू खाँ और मीरू खाँ का समय अनुमानतः सन् १७८० के पश्चात् का रहा होगा। कालान्तर में उनके वंश और शिष्य परम्परा ने उस शैली में निरन्तर निखार पैदा की और उसको एक पृथक् घराने की मान्यता दिलाने में सहायनीय कार्य किया। यूनो अजराड़ा घराना पश्चिम के घरानों की श्रेणी में आता है जिसकी विशेषता बन्द और किनार के बाज में है, किन्तु उसमें मौलिक बन्दिशों एवं भिन्न छन्द के प्रयोग से तत्कालीन उस्तादों ने उसे पृथक् घराने की मान्यता दे दी।

अजराड़ा घराने की परम्परा

इस घराने के प्रवर्तक कल्लू खाँ और मीरू खाँ की वंश परम्परा में मोहम्मदी बरक, चाँद खाँ, काले खाँ, कुतुब खाँ, तुल्लन खाँ एवं धीसा खाँ हुये। खेद है कि इन कलाकारों के विषय में कोई जानकारी प्राप्त नहीं होती, उस समय का कोई इतिहास न प्राप्त होने के कारण केवल किंवदन्तियों पर ही आश्रित रहना पड़ता है। कुतुब खाँ के पुत्र हस्मू खाँ माने हुये उस्ताद हो गये हैं। उनके पुत्र, वंशज एवं शिष्यों में बबू खाँ, शम्सू खाँ तथा नन्दे खाँ हुये। इस परम्परा में अजीमुद्दीन खाँ, नियाज़ू खाँ तथा धीसा खाँ की परम्परा में ज़िम्मू खाँ तथा उनके शिष्य शफिया खाँ, निजामउद्दीन खाँ, जमीर अहमद आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

लगभग सन् १६४५ ई० से उस्ताद शम्सू खाँ के पुत्र उस्ताद हबीब उद्दीन खाँ संगीत जगत में चमके और उनका वादन लगभग केवल दो दशकों तक ही रह सका। हबीब उद्दीन खाँ ने उस्ताद मुनीर खाँ से भी शिष्य बन कर शिक्षा प्राप्त की थी। खाँ साहब के हाथ में यह जादू था कि जहाँ वे बजाते थे वहाँ बजाते थे। वे सोलो की अपेक्षा संगत करने में अधिक पटु थे। परन्तु सन् १६६५ के बाद ही उनका वादन शिथिल होने लगा और कुछ ही वर्षों में उन्हें सक्का का प्रकोप हो गया और सन् १६७२ में इस स्रोत से चले गये। उनकी परम्परा में उनके पुत्र मंज़ू खाँ तथा उल्लेखनीय शिष्यों के नाम इस प्रकार हैं—सर्वश्री गुधोर कुमार सक्सेना (बडीदा), हजारी साल कत्थक (मेरठ), करण सिंह (आकाशवाणी, इन्दौर), राम पुर्वे (आकाशवाणी रायपुर), महराज बनर्जी (कलकत्ता), पप्पन खाँ, राम प्रवेश सिंह (पटना), अमीर मोहम्मद खाँ (टोंक) आदि।

आजकल इस घराने की परम्परा को जीवित रखने में आकाशवाणी दिल्ली में कार्यरत श्री रमजान खाँ, आशिक हुसेन (जयपुर), हशमत अली खाँ (आकाशवाणी श्रीनगर) एवं यशवंत बेनकर (बम्बई) आदि का विशेष योगदान है। सम्भव है इस वर्णन में किसी कलाकार का नाम छूट गया हो, उसके लिये तो हम क्षमा-प्रार्थी हैं, परन्तु घराने की तालिका में सभी को स्थान देने का प्रयत्न किया गया है।

अजराड़ा घराने की वादन शैली

पहले हम देख चुके हैं कि अजराड़ा घराने के मूल प्रवर्तकों ने दिल्ली घराने के उस्तादों से शिष्यता प्राप्त की थी। अतः इस घराने की वादन शैली का आधार गुरु घराने (दिल्ली) की वादन शैली ही है, परन्तु इस घराने की शैली में इतना अन्तर आ गया कि इसमें मौलिकता स्पष्टतः दिखलाई देने लगी। अब हम इस घराने की वादन शैली की विशेषताओं का विश्लेषण करेंगे।

(१) अजराड़ा घराने के उस्तादों ने कायदे की रचनायें मध्य (सित्त) जाति में अधिक की, जब कि उस समय तक दिल्ली वालों ने केवल चतुरस्र जाति में कायदे रचे थे। अजराड़े वालों के इस नवीन प्रयोग एवं सय वैचित्र्यता के कारण उनको सरलता से स्वतन्त्र घराने की मान्यता मिल गई।

(२) इस घराने में डग्रे (बायीं) का प्रयोग मीडयुक्त, सुन्दर एवं दाहिने के बोलों से सहता हुआ होता है, जो अन्य किसी घराने से असंग है। देखिये, किस प्रकार निम्न कायदे की प्रथम मात्रा (धा ५ वड़) में मीड का काम किया जाता है। इसमें धा के पंच व १/१ मात्रा का पिराम बाये से मीड के द्वारा भरा जाता है जो कायदे के सौन्दर्य को द्विगुणित कर देता है। पूरा कायदा इस प्रकार है :—

<u>धा ५ वड़</u>	<u>धा ति ट</u>	<u>धा ने ति</u>	<u>र कि ट</u>		<u>धा धा वे</u>	<u>के व क</u>	<u>धि न धि</u>	<u>ना ने न</u>
x					२			
<u>ठा ५ वड़</u>	<u>ठा ति ट</u>	<u>धा ने ति</u>	<u>र कि ट</u>		<u>धा धा वे</u>	<u>वे व क</u>	<u>धिनधि</u>	<u>ना ने न</u>
०					३			

(३) अभी तक तबला वादन में मर्मांगुलि एवं तर्जनी का ही प्रयोग होता था, परन्तु इस घराने वालों ने तबला और बायाँ दोनों पर इन अंगुलियों के साय-साय अनामिका का भी प्रयोग प्रारम्भ कर दिया। इस नवीन प्रयोग से कुछ बोल जैसे 'धिनगिन' अत्यन्त सरलता से द्रुत सय में बजने लगे। इस बोल समूह में 'न' तर्जनी से चाटी पर न बजा कर अनामिका से दयाही के पूर्व भाग से निकाला जाने लगा।

(४) यह घराना कायदों की शुबमूरती और त्रिविधता के लिये विशेष प्रसिद्ध है। यहाँ के कुछ कायदे कथ, ति, धिनन, धेनक आदि बोलों से प्रारम्भ होते हैं, जो अन्य घरानों में कम दिखते हैं।

(५) इस घराने के कुछ कायदों में एक और विशेषता देखने की मिलती है जो कायदे के उगारार्द्ध अर्थात् छापी (मुँदी) से सम्बन्धित है। अधिकांश कायदे के उगारार्द्ध का भाग पूर्णतः का बन्द (बापी रट्टण) ही होता है, जो निम्न कायदे में स्पष्ट हो जायेगा :—

धा ऽ धे धे न क धि ट धि ट कि ट | धा धा धे धे त क ति न ति ना कि न |

× २
ता ऽ के के न क ति ट ति ट कि ट | धा धा धे धे त क धि न धि ना गि न |

इसके विपरीत अजराड़े के निम्न प्रसिद्ध कायदे को देखिये । इसमें उत्तरार्द्ध का भाग अन्य कायदों से भिन्न है :—

धा धा धा धि धा धि धाधा धेधे तक धि- धिना गेन |

×
धि धा धि धागे ति ट कि ट धाधा धेधे तक धि धिना गेन |

२
ति - - ता-न ता के ति र कि ट ता ता के के तक ति ति ना के न |

०
धि धा धि धागे ति ट कि ट धाधा धेधे तक धि धिना गेन |

३
उपयुक्त कायदे में खाली के धोलों में ता ता ता ति ता ति के स्थान पर ति - - ता-न

ता के ति र कि ट बोल लगाये गये हैं, जो कायदे के साधारण नियमों से हट कर है और यही इस घराने की विशेषता है ।

(६) अब इस घराने की वादन शैली की सोलो वादन एवं संगति में उपयुक्तता पर विचार करेंगे । सोलो या स्वतन्त्र वादन के लिये यह बाज बहुत सफल है, क्योंकि इसमें त्रिश वादन का दर्शन होता है उसे गुणीजन शुद्ध तबला मानते हैं । यही कारण है कि यह बाज अत्यन्त कठिन साध्य होने पर भी अधिकतर गुणीजनों के बीच ही सराहा जाता है । इसके लय वैचित्र्य से पूर्ण लक्ष्मीले कायदे वादन में विशेष आकर्षण पैदा कर देते हैं ।

तबला विशेषतः संगत का वाद्य है । अतः वही बाज सफल माना जायेगा जो प्रत्येक गायन शैली वादन एवं नृत्य की संगति में खरा उतर सके । इस परीक्षण में अजराड़ा की वादन शैली पूर्णतः सफल नहीं होती । गायन की कुछ विधाओं एवं कत्यक नृत्य की संगति में यह बाज पूर्णतः उपयुक्त नहीं है, क्योंकि इसमें झुले और जोरदार परन, टुकड़ों, परसरदार आदि का अभाव है । इसीलिये आधुनिक युग के सफल वादकों ने अपने अजराड़ा वादन में पूरब की शैली का अनुकरण किया । इस दिशा में मेरठ के उस्ताद सम्भू खाँ एवं उनके पुत्र स० उ० हबीबउद्दीन के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं ।

इस घराने के कुछ उदाहरण तो दिये जा चुके हैं, कुछ रचनायें सामान्य दो या रद्दी हैं, हैं—

आजकल इस धराने की परम्परा को जीवित रखने में आकाशवाणी दिल्ली में कार्यरत श्री रमजान खाँ, आशिक हुसेन (जयपुर), इशमत अली खाँ (आकाशवाणी श्रीनगर) एवं यशवंत केलकर (वम्बई) आदि का विशेष योगदान है। सम्भव है इस वर्णन में किसी कलाकार का नाम छूट गया हो, उसके लिये तो हम क्षमा-प्रार्थी हैं, परन्तु धराने की तानिका में सभी को स्थान देने का प्रयत्न किया गया है।

अजराड़ा धराने की वादन शैली

पहले हम देख चुके हैं कि अजराड़ा धराने के मूल प्रवर्तकों ने दिल्ली धराने के उस्तादों से शिक्षा प्राप्त की थी। अतः इस धराने की वादन शैली का आधार गुरु धराने (दिल्ली) की वादन शैली ही है, परन्तु इस धराने की शैली में इतना अन्तर आ गया कि इसमें मौलिकता स्पष्टतः दिखालाई देने लगी। अब हम इस धराने की वादन शैली की विशेषताओं का विश्लेषण करेंगे।

(१) अजराड़ा धराने के उस्तादों ने कायदे की रचनायें त्रय (तिस्र) जाति में अधिक की, जब कि उस समय तक दिल्ली वालों ने केवल चतुरस्र जाति में कायदे रचे थे। अजराड़े वालों के इस नवीन प्रयोग एवं सय वैचित्र्य के कारण उनकी सरसता से स्वतन्त्र धराने की मान्यता मिल गई।

(२) इस धराने में डंगे (बायाँ) का प्रयोग मीठयुक्त, सुन्दर एवं दाहिने के बोलों से लड़ता हुआ होता है, जो अन्य किसी धराने से अलग है। देखिये, किस प्रकार निम्न कायदे की प्रथम मात्रा (धा ५ वड़) में मीठ का काम किया जाता है। इसमें धा के पश्चात् १/३ मात्रा का विराम बाँये से मीठ के द्वारा भरा जाता है जो कायदे के सौन्दर्य को द्विगुणित कर देता है। पूरा कायदा इस प्रकार है :—

धा ५ वड़	धा ति ट	धा ने ति	र कि ट	धा धा धे के त क धि न धि ना ने न
×				२
ता ५ वड़	ता ति ट	धा ने ति	र कि ट	धा धा धे धे त क धि न धि ना ने न
०				३

(३) अभी तक तबला वादन में सम्भागुलि एवं तर्जनी का ही प्रयोग होता था, परन्तु इस धराने वालों ने तबला और बायाँ दोनों पर इन अंगुलियों के साथ-साथ अनामिका का भी प्रयोग प्रारम्भ कर दिया। इस नवीन प्रयोग से कुछ बोल जैसे 'धिनगिन' अत्यन्त सरलता से द्रुत लय में बजने लगे। इस बोल समूह में 'न' तर्जनी से चाटी पर न बजा कर अनामिका से स्याही के पूर्व भाग से निकाला जाने लगा।

(४) यह धराना कायदों की छूबसूरती और विविधता के लिये विशेष प्रसिद्ध है। यहाँ के कुछ कायदे कट, त्त, धिगन, घेनक आदि बोलों से प्रारम्भ होते हैं, जो अन्य धरानों में कम दिखते हैं।

(५) इस धराने के कुछ कायदों में एक ओर विशेषता देखने को मिलती है जो कायदे के उत्तरार्द्ध अर्थात् खाली (गुंदी) से सम्बन्धित है। अधिकांश कायदे के उत्तरार्द्ध का भाग पूर्वार्द्ध का बन्द (बायाँ रहित) ही होता है, जो निम्न कायदे से स्पष्ट हो जायेगा :—

धा ऽ धे धे न क धि ट धि ट कि ट | धा धा धे धे त क ति न ति ना कि न |

२
ता ऽ के के न क ति ट ति ट कि ट | धा धा धे धे त क धि न धि ना गि न |

३

इसके विपरीत अजराड़े के निम्न प्रसिद्ध कायदे को देखिये ! इसमें उत्तरार्द्ध का भाग अन्य कायदों से निम्न है :—

धा धा धा धि धा धि धाधा धेधे तक धि- धिना गेन |

×

धि धा धि धागे तिट किट धाधा धेधे तक धि धिना गेन |

२

ति - - ना-न ता के ति र किट ता ता के के तक ति ति ना के न |

०

धि धा धि धागे तिट किट धाधा धेधे तक धि धिना गेन |

३

उपयुक्त कायदे में खाली के बोनों में ता ता ता ति धा ति के स्थान पर ति - - ना-न ता के ति र किट बोल लगाये गये हैं, जो कायदे के साधारण नियमों से हट कर हैं और यही इस घराने की विशेषता है ।

(६) अब इस घराने की वादन शैली की सोली वादन एवं संगति में उपयुक्तता पर विचार करेंगे । सोली या स्वतन्त्र वादन के लिये यह बाज बहुत सफल है, क्योंकि हममें त्रिध वादन का दर्शन होता है उसे गुणीजन कुछ तबला मानते हैं । यही कारण है कि यह बाज अत्यन्त कठिन साध्य होने पर भी अधिकतर गुणीजनों के बीच ही सराहा जाता है । इसने हम वैधिय से पूर्ण लचीले कायदे वादन में विशेष आकर्षण पैदा कर देने हैं ।

तबला विशेषतः संगत का वाद्य है । अतः यही बाज सफल माना जायेगा जो प्रत्येक गायन शैली वादन एवं नृत्य की संगति में सदा उत्तर सके । इस परीक्षण में अजराड़ा की वादन शैली पूर्णतः सफल नहीं होती । गायन की कुछ विधाओं एवं कत्यक नृत्य की संगति में यह बाज पूर्णतः उपयुक्त नहीं है, क्योंकि इसमें झुले और जोरदार परन, टुकड़ों, चरकरदार आदि का अभाव है । इसीलिये आधुनिक युग के सफल वादकों ने अपने अजराड़ा वादन में पूर्व की शैली का अनुकरण किया । इस दिशा में मेरठ के उस्ताद गम्मू खाँ एवं उनके पुत्र २१० उ० हबीबउद्दीन के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं ।

इस घराने के कुछ उदाहरण यो दिये जा चुके हैं, कुछ रचनायें सामान्य दो या रही हैं, हैं—

कायदा-तीन ताल-व्यथ जाति

घीं ५ ५ धगन धा ५ ५ धगन | धा ती धे धेतक धीन धी नागेन |

X

२

धगन धा त क धि टि न धगन | धा धा धे धेनक ती न ती ना के न |

०

३

ती ५ ५ त क न ता ५ ५ त क न | तातीके के न क ती न नी नाकेन |

X

२

ध ग न धा त क धि टि न ध ग न | धाधाधे धेनक धीनधी नागेन |

०

३

कायदा-तीन ताल-चतुरश्र जाति

धा ५ ५ धे त क धीन कतकधे त क धीन | कतकधे त क धीन धागेतक

X

२

धिनागेन | धा ५ धा ५ धेधेनक धिनधिना धेधेनक | धिनधिना गेन धागे त क धिन

०

३

तिना केन | ता ५ ५ के त क तीन कतकधे त क तीन | कतकधे त क तीन

X

२

धागेतक धिनागेन | धा ५ धा ५ धेधेनक धिनधिना धेधेनक | धिनधिना गेन धागे

०

३

त क धिन धिनागेन |

कल्लू खाँ

मोहम्मदी बख्श (वंशज)

बीर खाँ (पु०)

काले खाँ (काले कन्दु बी) (पु०)

कुतुब बख्श (पु०)

हस्मू खाँ (पु०)

गुल्शन खाँ (पु०)

कलवा खाँ (पु०)

पीसा खाँ (शि)

जोम्मु खाँ दूतलीवाले (पु०)

पंथू खाँ (पु०)

सम्मू खाँ (पु०)

नन्हें खाँ कुर्दीवाले (भानजा)

शफियाँ खाँ (पु०)

नियाम्मू खाँ (नाती)

निजामुद्दीन खाँ (बामाद)

अजीबुद्दी नाँ (पु०)

एछीक उद्दीन खाँ (पु०)

अब्दुल करीम खाँ (भतीजा)

हसमत अली खाँ (शि.)

हमदो खाँ (शि.)

कमाबुद्दीन खाँ (पु०)

सामुदेव प्रसाद (शि.)

अब्दुल करीम खाँ

शफियाँ खाँ (पु०)

रमजान नाँ (पु०) (दिल्ली) आनिक हुयेन खाँ (पु०) (बण्णुर)

समयाद हुयेन

शोपर शर्मा (शि.) (कानपुर)

अब्दुल करीम खाँ

महेशनाथ मिश्रा (शि.) (कानपुर)

अब्दुल करीम खाँ

मंजू नाँ (पु०)

गुपीर कुमार हुयारी सास अमीर मोहम्मद

सुखबन्त बेसकर

स्वामी दयाल शोवरपंत मासवीथ पण्णत खाँ

करण सिंह बट्टी खाँ रामप्रसाद सिंह राम घुवे

(दिल्ली) धारोग (नि) नरपक (नि) खाँ (शि.) (सम्बई) इसाहाबाद

समयाद हुयेन

पटना

अध्याय ५ लखनऊ धराना

दिल्ली में दीर्घकाल तक तबला वादन की कला फलती-फूलती रही। शनैः शनैः दिल्ली से पूरब की ओर इसका प्रचार होने लगा। इस दिशा में लखनऊ सर्व प्रथम नगर है जहाँ तबले का प्रवेश हुआ।

नवाबी शान-शौकत के कारण लखनऊ रंगीन शहर था। वहाँ के नवाब तथा रईस लोग संगीत के प्रेमी थे। संगीत तथा संगीतज्ञों का वहाँ काफी आदर-सम्मान होता था। अतः गायक, वादक और नर्तको की भीड़ उस नगरी में सदैव लगी रहती थी।

सन् १७३६ ई० के आस-पास हिन्दुस्तान पर नादिरशाह का हमला हुआ। उन दिनों दिल्ली पर मोहम्मद शाह रंगीले का शासन था। क्रूर नादिरशाह ने दिल्ली में जो कत्लेआम किया तथा प्रजा में जो आतंक फैलाया उसका असर बादशाह रंगीले पर इतना गहरा हुआ कि उन्हे संगीत से विरक्ति हो गयी। संगीत के प्रति अपनी अत्यधिक विरक्ति को ही वे नादिरशाह के हमले का कारण मानने लगे। अतः चौबीस घण्टे संगीत में डूबे रहने वाले बादशाह को संगीत से अचानक इतनी घृणा हो गयी कि उन्होंने अपने दरबार से संगीत तथा संगीतकारों का नामो निशान तक मिटा दिया।

नादिरशाह के घोर आतंक और क्रूरता के कारण कुछ कलाकार तो मारे गये और शेष धबराकर अन्य नगरों में पलायित हो गये। इस प्रकार दिल्ली का बहुकटा दरबार वीरान हो गया। अधिकतर दिल्ली के कलाकार लखनऊ, रामपुर, जयपुर एवं आस-पास अन्य रियासतों में जाकर बसने लगे।

सांगीतिक दृष्टि से दिल्ली के पतन के पश्चात् लखनऊ कलाकारों का प्रमुख केन्द्र बना। खयाल गायकी के प्रचार के साथ-साथ उन दिनों वहाँ ठुमरी तथा टप्पा की गायकियाँ भी पनप रही थी। रंगीन तबियत के लखनवी नवाब और रईसजादे ठुमरी जैसी श्रृङ्गारिक गायकी के विशेष प्रेमी थे। कत्थक नृत्य का भी वहाँ काफी प्रचार बढ़ रहा था। महाराज कालकादीन तथा महाराज बिन्दादीन के द्वारा कत्थक नृत्य का एक धराना ही बना। उन दिनों संगीत के लिये वहाँ पखावज ही एकमात्र प्रमुख ताल-वाद्य था। किन्तु खयाल की स्वर प्रधान गायकी एवं ठुमरी की तज़ाफ़्त के लिये पखावज का गंभीर वादन बोग़ल सा लगता था। अतः दिल्ली से आये हुये तबला वादकों ने इस अस्थिर परिस्थिति का साध उठाया और अपने वादन में ऐसे परिवर्तनों के विषय में गंभीरता से विचार किया जो तत्कालीन संगीत की संगति के लिये उप-युक्त हो। उनका ऐसा प्रयास लखनऊ के वातावरण में खूब सराहा गया और यही मुख्य कारण था कि व्यावसायिक तबला वादकों की दृष्टि लखनऊ पर केन्द्रित हुई।

इस प्रकार दिल्ली का तबला लखनऊ आया। वहाँ खयाल तथा ठुमरी की संगत के लिये तो वह बेहतरीन साबित हुआ। किन्तु नृत्य की जोरदार सम्झी-सम्झी परनों और चक्रदारों के

सामने वह उलझ गया। अतः उन उस्तादों ने दिल्ली के तबले में आवश्यक परिवर्तन किये।

तबले प्रसिद्ध सखनऊ घराने के जन्म के विषय में उपलब्ध इतिहास के अनुसार जिन दिनों सखनऊ की मही पर नवाब आसुफुद्दौला आसीन थे, उ० मोदू खाँ तथा उनके कुछ वर्षों पश्चात् उनके अनुज उ० बख्शू खाँ, जो दिल्ली के उस्ताद सिद्दार खाँ के पोत्र थे, दिल्ली से सखनऊ आकर बस गये। कुछ विद्वानों की मान्यता है कि मोदू खाँ नवाब हुशमत जंग बहादुर के शासन काल में आये थे। यद्यपि नवाब आसुफुद्दौला का समय अधिक तर्क-संगत लगता है। सखनऊ के चौक में स्थित साल हवेली की कोठी नवाब साहब ने उ० मोदू खाँ की उपहार स्वरूप दी थी। आज वह कोठी उनके वंशजों के हाथ से निकल चुकी है। वहाँ आज पुलिस विभाग (कोतवाली) का एक कार्यालय है। किन्तु इस कोठी के कारण सखनऊ घराने वाले आज भी अपने आपकी कोठीवाला अथवा साल कोठी की परम्परा बाने कहलाने में बड़े गौरव का अनुभव करते हैं।

उ० मोदू खाँ तथा उ० बख्शू खाँ ने सखनऊ आकर वहाँ की सत्तावीन सांगीतिक परिस्थितियों का निरीक्षण किया और तदनुसार परिवर्तन करना आवश्यक समझा। उन दिनों सखनऊ में कत्यक नृत्य का प्रचलन बढ़ रहा था। संगीत की इस विद्या के साथ संगति के लिये शुद्ध दिल्ली का बन्द बाज उपयुक्त न था। अतः उन्होंने पखावज की वादन शैली एवं रचनाओं का आधार लेकर परिवर्तन करना प्रारम्भ किया। उन्होंने अपनी नवीन वादन शैली में चाँटी से अधिक स्याही को तथा दो उँगलियों के स्थान पर पाँचों उँगलियों का प्रयोग शुरू किया। दोनों के विकास में परिवर्तन किये, चाँटी की जगह स्याही और सब से नाद उत्पन्न करने का प्रयत्न किया तथा गत, परन, ठुकड़े, चक्रदार आदि का उसमें समावेश करके एक स्वतन्त्र बाज का निर्माण किया, जो न तो दिल्ली के समान बन्द बाज था और न ही पखावज की भाँति धापिया वाला खुला बाज। इस प्रकार देश के पूर्वी भाग में सर्वप्रथम सखनऊ घराना और पूरब बाज अस्तित्व में आये। ज्ञातव्य है कि पूरब के अन्य घराने इसी घराने से विकसित हुये हैं।

पूरब बाज

पूर्व में इसकी चर्चा की जा चुकी है कि तबला सर्वप्रथम दिल्ली से सखनऊ आया। चूँकि भौगोलिक दृष्टि से यह दिल्ली के पूर्व की ओर स्थित है अतः इस घराने को पूरब का घराना और उसकी वादन शैली को पूरब बाज कहा गया। उल्लेखनीय है कि इससे बाद विकसित करवाबाद और बनारस घराने इसी घराने की देन हैं। अतः ये भी पूरब घराने के अन्तर्गत आते हैं।

पूरब का बाज सब और स्याही प्रधान बाज है। यह अधिक जोरदार और गूँज युक्त वादन शैली है। इसमें दिल्ली के समान दो उँगलियों के स्थान पर सभी उँगलियों का प्रयोग प्रचलित है। इसमें गत, ठुकड़े, परन, चक्रदार आदि तो बजाये ही जाते हैं और नृत्य के साथ मजाने के लिये विशेष रचनाओं का समावेश किया गया है। संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि पूरब का बाज सर्वाङ्गीय बाज है जो संगीत के लिये उपयुक्त है। यही कारण है कि आज पूरब के तबला वादक अधिक चमक रहे हैं।

सखनऊ घराने की परम्परा

तबले के इस घराने की उत्पत्ति और प्रगति के पीछे सखनऊ के कला प्रेमी नवाबों

का विशेष सहयोग रहा है। नवाब आसुफुद्दौला के शासन काल में उ० मोदू खाँ साहब लखनऊ और उनके जाने के कुछ वर्ष पश्चात् उनके अनुज उ० बख्शू खाँ भी वहाँ आ गये। उन दिनों लखनऊ में संगीत का उच्च स्तरीय वातावरण था। देश के प्रमुख संगीतज्ञ एवं नृत्यकारों ने लखनऊ को ही अपनी कर्मभूमि बना रखा था, जिनमें गुलाम रसूल जैसे खयालिये और गुलाम नबी शोरी जैसे टप्पा गायक लखनऊ दरबार की शोभा बढ़ाते थे। ठुमरी का भी विशेष प्रचलन हो चुका था। फिर भी अभी तक पखावज का ही चलन था।

नवाब आसुफुद्दौला के पश्चात् नवाब नासिफ़द्दीन हैदर का समय आया। नासिफ़द्दीन भी संगीत के प्रेमी एवं पोषक थे। उस समय तक उ० बख्शू खाँ लखनऊ आ चुके थे। वे अपने भाई मोदू खाँ से उन्नत में काफी छोटे थे। ऐसा प्रमाण मिलता है कि इन दोनों भाइयों के स्वभाव में बहुत अन्तर था। बड़े भाई मोदू खाँ सरल एवं उदार हृदयी व्यक्ति थे जब कि छोटे भाई बख्शू खाँ अभिमानी एवं कठोर स्वभाव के व्यक्ति थे। वे बहुत अच्छा तबला बजाते थे अतः उसका उन्हें बहुत गर्व था। कहते हैं कि उन दोनों में मधुर सम्बन्ध नहीं था।

सांगीतिक दृष्टि से नवाब वाजिद अली शाह का समय (सन् १८४७ ई० से सन् १८५७ ई० तक) लखनऊ के इतिहास में महत्वपूर्ण माना जाता है। उनके दरबार में सैकड़ों गायक वादक तथा नृत्यकार थे। नवाब वाजिद अली शाह केवल कला, प्रेमी ही नहीं स्वयं भी कुशल कलाकार थे। उनके समय में लखनऊ का वातावरण अत्यन्त रंगीन, विलासी तथा कलामय था। कृत्यक नृत्य के लिये तो वह महत्वपूर्ण समय था, क्योंकि नृत्य के लखनऊ घरानों के शिरोमणि महाराज कालकादीन तथा महाराज बिन्दादीन नवाब वाजिद अली शाह की दरबार के कला-रत्नों में से थे। हुकीम मोहम्मद करम इमाम ने मयदत-उल-मूसिकी में ऐसा उल्लेख किया है कि कालका-बिन्दा के नृत्य के मोदू-बख्शू के प्रवीण मुन्ने खाँ तबले की सगत किया करते थे। नवाब साहब की तबले के प्रति भी काफी रुचि थी। अतः उनके दरबार में तबले के विद्वानों एवं कलाकारों का भी आदर-सम्मान होता था।

इस प्रकार आसुफुद्दौला, नासिफ़द्दीन हैदर, हशमत-अंग बहादुर गुजातुद्दौला तथा वाजिद अली शाह जैसे कला-प्रेमी नवाबों की कला परस्ती के कारण लखनऊ में संगीत तथा नृत्य कला को विकसित होने का अवसर मिला। सैकड़ों कलाकार जीवनोपार्जन की चिन्ता से मुक्त होकर कला साधना में लीन हो सके तथा इन्हीं की छत्र छाया में तबले के लखनऊ घरानों की उदित तथा विकसित होने का सौभाग्य मिला।

उ० मोदू खाँ के पुत्र वाहिद खाँ अच्छे कलाकार थे। उनको मोहम्मद करम इमाम ने 'अच्छा तबला वादक' कहा है जो उनके श्रेष्ठ कलाकार होने का प्रमाण है। दुर्भाग्य से वे कम अवस्था में ही स्वर्गवासी हुये। मोदू खाँ के प्रमुख शिष्यों में पं० राम सहाय मिश्र का नाम विशेष उल्लेखनीय है। कहते हैं कि उ० मोदू खाँ अपने छोटे भाई उ० बख्शू खाँ के व्यवहार से सुग्घ रहा करते थे अतः उन्होंने बनारस से आये कृत्यक परिवार के प्रतिभाशाली किशोर राम सहाय मिश्र को तैयार करने की ठानी। मिश्र जी ने बारह वर्ष तक उस्ताद के घर रह कर तबले की पूर्ण शिक्षा प्राप्त की। गुरु तथा गुरु-पत्नी उन्हें पुत्रवत् प्रेम करते थे। गुरु-पत्नी जिनके विषय में प्रचलित है कि वे पंजाब के किसी बड़े उस्ताद की पुत्री थी तथा तबले की जानकार थी, रामसहाय को उनके उस्ताद की अनुपस्थिति में तबला सिखाया करती थीं। इस प्रकार गुरु तथा गुरु-पत्नी दोनों ओर से लखनऊ तथा पंजाब घरानों की विपुल विद्या रामसहाय

को प्राप्त हुई। मोद्गू खाँ के निप्यों में दूसरा नाम उनके भतीजे मम्मन खाँ उर्फ मम्मू खाँ का आता है।

उ० बरगू खाँ के तीन पुत्र थे—मम्मन उर्फ मम्मू खाँ, सनारी खाँ तथा केसरी खाँ (कुछ लोग केसरी खाँ को निप्य मानते हैं)। उनके दामाद तथा निप्य हाजी विलायत अली खाँ थे। वे अपने पुत्र के उत्कृष्ट तबला वादक थे।

उ० मम्मू खाँ अपने चाचा उ० मोद्गू खाँ की विद्वत्ता से बहुत प्रभावित थे। अतः अपने पिता बरगू के होते हुये भी उनकी अधिकतर निष्ठा अपने चाचा मोद्गू खाँ से सम्पन्न हुयी थी। उस्ताद मम्मू खाँ सखनऊ घराने के खलीफा माने गये। तबले में धिरकित शब्द की निकासी को स्थाही से सरका करके पूरे पंजे से बजाने का प्रचलन उन्होंने आरम्भ किया।

उ० बरगू खाँ के दूसरे पुत्र सलारी मिया गत वादन से अत्यंत प्रवीण तथा रंग भरने में बड़े कुशल थे। वे इतना छुबसूरत और सुन्दर बजाते थे कि लोग कहा करते थे कि तबला वादन में सलारी मिया की दसों रँगलियाँ रीशन हैं। उनकी प्रशंसा मोहम्मद करम इमाम ने भी की है।

बरगू खाँ के दामाद तथा निप्य हाजी विलायत अली खाँ थे जो फरसनाबाद के निवासी थे। हाजी साहब की विद्वत्ता के लिये दो मत यहाँ हैं। उनके जेसा कलाकार कदाचित् ही पैदा होता है। हाजी साहब की पत्नी भी तबले की अच्छी जाना थी। फरसनाबाद सौटने के पश्चात् हाजी साहब ने अपनी पृथक् दीली का निर्माण किया जो तत्पश्चात् फरसनाबाद बाज के नाम से प्रसिद्ध हुआ। हाजी साहब तथा उनके बाज की विस्तृत चर्चा फरसनाबाद परागों में की जायेगी।

कुछ लोगों में यह धारणा व्याप्त है कि सलारी मिया हाजी साहब के निप्य थे। किन्तु वास्तव में वे दोनों गुरु भाई भी थे। संभव है कि गुरु पुत्र होते हुये भी सलारी मिया हाजी साहब से उम्र में छोटे होंगे और उन पर हाजी विलायत अली का बहुत प्रभाव पड़ा होगा। क्योंकि हाजी साहब की अनेक गतों के जवाबी छोटे सलारी मिया ने तैयार किये थे। आज भी तबला वादकों में सलारी मिया की जवाबी गतें और चलन अत्यन्त प्रचलित हैं। उनकी वादन शैली पर सखनऊ से अधिक फरसनाबाद घरानों की शैली का प्रभाव लगता था, जो उनकी रचनाओं से स्पष्ट होता है।

उ० बरगू खाँ के एक निप्य बेचाराम चट्टोपाध्याय थे। उन्होंने अपने गुरु रवान बिष्णु-पुर सौट कर सखनऊ घरानों की शैली का प्रचार किया। आगे चल कर वह दोनो रिष्णुपुर परम्परा कहलाने लगे। तत्पश्चात् हम परम्परा को उ० मम्मू खाँ के एक निप्य राम प्रगत मन्दीपाध्याय ने भी आगे बढ़ाया।

उ० मम्मू खाँ के पुत्र का नाम उ० मोहम्मद खाँ था। मोहम्मद खाँ भी अपने पिता की भाँति यशस्वी कलाकार थे। मोहम्मद करम इमाम ने मम्मू खाँ के सद्गुरु को मम्मू खाँ ने भी गुरु निष्ठा है। मोहम्मद खाँ के दो पुत्र थे। मुन्ने खाँ तथा आवीद हुसैन खाँ। दोनों बड़े विद्वान् थे तथा गुरु की संगति में भी अश्लील थे। उन दोनों ने अपने समय में कसरी लोचित्रिया प्राप्त की। उ० मोहम्मद खाँ नवाब गुजानुद्दीन के दरबारी कलाकार थे जब कि उ० मुन्ने खाँ नवाब अली शाह के दरबार के कला रत्न थे। मोहम्मद करम इमाम लिखते हैं कि बदायूँ का

बिन्दा के नृत्य के साथ लखनऊ दरबार में बल्सू खाँ के प्रपौत्र मुन्ने खाँ संगति किया करता था। उ० मोहम्मद खाँ की मृत्यु बहुत छोटी उम्र में हुई थी। अतः उनके छोटे पुत्र आबीद हुसेन की मुख्य तालीम उनके बड़े भाई मुन्ने खाँ से ही सम्पन्न हुई थी। उ० आबीद हुसेन बड़े विद्वान्, परिश्रमी तथा प्रतिभासम्पन्न कलाकार थे। उनका हाथ इतना स्पष्ट और मधुर था कि सुनने वाले उनके वादन से मोहित हो जाते थे। लाल किला गत की रचना उ० आबीद हुसेन खाँ की देन है। लखनऊ की मोरिस म्यूजिक कालेज (वर्तमान नाम भातखण्डे संगीत महाविद्यालय) की स्थापना के साथ तबले के प्राध्यापक के रूप में उनकी नियुक्ति की गयी थी। उनके दामाद तथा भतीजे उ० वाजिद हुसेन खाँ भी यशस्वी कलाकार हुये। वाजिद हुसेन के पुत्र उ० आफाक हुसेन तथा पौत्र अलमास हुसेन इस परम्परा की आगे बढ़ाने में तत्पर हैं।

उ० आबीद हुसेन के चचेरे भाई उ० नादिर हुसेन खाँ उर्फ छोट्टन खाँ भी इस परम्परा के उत्कृष्ट कलाकार थे। वे कुछ समय तक ढाका तथा मुसिदाबाद में रहे थे जहाँ उन्होंने लखनऊ के तबले का काफी प्रचार किया। आज भी उनके कुछ शिष्य पूर्व बंगाल में मौजूद हैं। उनके प्रमुख शिष्यों में उ० अकबर हुसेन खाँ उर्फ बल्सू खाँ का नाम उल्लेखनीय है।

उ० मुन्ने खाँ के पुत्र बहादुर हुसेन खाँ तथा पुत्री खम्मन बीबी की औलादें नायाब हुसेन, पीत्र इनायत हुसेन, रखा हुसेन तथा मुसतान हुसेन (नाती) आदि तबले के जानकार हो गये हैं।

उ० मम्मू खाँ की पुत्री छोटी बीबी तथा नाती बाबू खाँ ने भी तबले की शिक्षा मम्मू खाँ से ही प्राप्त की थी। वे बहुत वर्षों तक कलकत्ता में रहे। वहीं उनका शिष्य परिवार फैला है। उ० मम्मू खाँ के भतीजों में अल्लाबख्श, बहादुर खाँ तथा घसीट खाँ के नाम आते हैं। उनके दूसरे भतीजे गुलाम हैदर पटना चले गये। उस्ताद अली फादर खाँ से पटना के सुप्रसिद्ध केशव महाराज ने तबले की शिक्षा ली तथा बिहार में तबले का विपुल प्रचार किया। घसीट खाँ की परम्परा में पुत्र छोटे खाँ, पीत्र सादत अली, प्रपौत्र रजा हुसेन तथा उनके पुत्र जाफर खाँ तथा अकबर हुसेन उर्फ बल्सू खाँ हैं।

उ० गुलाम हैदर के एक भतीजे अनीगढ़ मे थे जिनका नाम अली रखा था। मेरठ के उ० हबीबुद्दीन ने इनसे भी शिक्षा पायी थी।

इस घराने के वंशजों में गुलाम अब्बास खाँ, नागु खाँ, नाइसे खाँ, हाजी जाकिर हुसेन खाँ, इरसाद खाँ, इन्तज़ार खाँ आदि के नाम प्रसिद्ध हैं।

लखनऊ घराने के शिष्यों में रहीमबख्श रुम्माजी, अमान खाँ, भेरों प्रसाद (बतारस), सुपन खाँ (ढाका), मोहम्मद हुसेन मुरादाबाद वाले, रामधन, राम कन्हाई (त्रिपुरा), फकीर माहब, मन्मथ नाथ गागुली (कलकत्ता), जहाँगीर खाँ (इन्दौर), अल्लादियाँ खाँ अमरावती वाले, हिरेन्द्र कुमार गागुली (कलकत्ता), हिरेन्द्र किशोर राम चौधरी (मैन सिंह), मिर्जा आलम नवाब, फेयाज खाँ, फेयाज खाँ मुरादाबाद वाले, हबीबुल्ला, महदूब खाँ मिरजकर (पूना), यार रसूल (फूलमढी खाँ), तगेन्द्र नाथ बसु, देवी प्रसन्न घोष, जो बागान, उ० शेख दाऊद खाँ (हैदराबाद), शिशिर शोभन भट्टाचार्य, राय बहादुर केशव चन्द्र बेनर्जी (कलकत्ता), घन्नु उस्ताद, गंगादयाल पाण्डे आदि के नाम प्रसिद्ध हैं जिनके प्रयत्नों से लखनऊ घराने का वंश वृद्धि विकसित हुआ है। इनके अतिरिक्त सभी कलाकारों के नाम आप सलग्न तालिका में देख सकते हैं।

लखनऊ घराने के द्वारा अन्य घराने एवं परम्पराओं का जन्म

जिस प्रकार तबले के दिल्ली घराने से अजराडा और लखनऊ जैसे दो प्रमुख घराने अस्तित्व में आये उसी प्रकार लखनऊ घराने से तबले के दूसरे अनेक घराने तथा परम्परायें अस्तित्व में आईं। इसलिये तो यह मान्यता है कि पंजाब को छोड़ कर तबले के दूसरे सभी घराने तथा परम्परायें प्रत्यक्ष या परोक्ष में दिल्ली तथा लखनऊ से सम्बन्धित हैं।

लखनऊ घराने के प्रवर्तक मोदू खाँ तथा बरसू खाँ से अनेक व्यक्तियों ने तालीम प्राप्त की थी। इनमें कुछ कलाकारों ने तथा उनके शिष्य-प्रशिष्यों ने कालान्तर में अपने नवीन घराने एवं परम्परा की स्थापना की। कुछ कलाकार दूसरे शहर में जाकर बसे, जहाँ उन्होंने अपनी परम्परा को आगे बढ़ाया। काल क्रम से वह परम्परायें भी उसी नाम से पहचानी जाने लगीं। इस प्रकार लखनऊ घराने से जो विस्तार हुआ है वह निम्नलिखित है :

उ० मोदू खाँ से बनारस के पं० रामसहाय मिश्र ने शिक्षा प्राप्त की थी। बनारस लौटने के पश्चात् उन्होंने अपने शहर में बनारस घराने की नींव डाली थी।

उ० मोदू खाँ के छोटे भाई उ० बरसू खाँ के शिष्य तथा दामाद उ० हाजी विलायत अली खाँ फरक्खाबाद के रहने वाले थे। उनसे फरक्खाबाद घराना अस्तित्व में आया।

उ० बरसू खाँ के एक शिष्य पं० बेचाराम चट्टोपाध्याय से विष्णुपुर की परम्परा फैली। बाद में यह परम्परा मम्मू खाँ के शिष्य विष्णुपुर निवासी रामप्रसन्न बन्दोपाध्याय से और भी सुवृद्ध हुई।^१

लखनऊ के उ० मम्मू खाँ तथा फरक्खाबाद के हुसेन बरस से तालीम प्राप्त करके उ० अता हुसेन ढाका चले गये जहाँ उन्होंने अपनी अलग परम्परा फैलायी। वे कुछ विष्णुपुर में भी रहे थे। पूर्व तथा पश्चिम बंगाल में तबला के प्रचार में उनका योगदान महत्वपूर्ण है।^२

उ० बरसू खाँ के नाती यादू खाँ से कलकत्ता में तबले की परम्परा फैली।^३

हाजी विलायत अली खाँ के शिष्य उ० चूड़ियाँ इमाम बरस ने भदौना की परम्परा फैली।^४

लखनऊ घराने की विशेषतायें

(१) यह सर्वविदित है कि दिल्ली के मूर्धन्य कलाकारों द्वारा लखनऊ घराने का मूलपात हुआ। स्वाभाविक है कि वे कलाकार दिल्ली बाज की सम्पूर्ण विशेषतायें अपने साथ लाये। परन्तु लखनऊ की सांगीतिक आवश्यकताओं के अनुरूप उनकी अपनी वादन शैली में परिवर्तन करना पड़ा। दिल्ली का बन्द तबला लखनऊ में पछावाज और नृत्य के प्रभाव से शुभा और जोरदार हो गया।

(२) यहाँ चाँदी की अपेक्षा स्याही का प्रयोग तथा सब से ध्वनि के निर्माण की प्रथा है।

१. तबला कथा : मुबोप नन्दी (विष्णुपुर परम्परा)

२. बहो : अध्याय ढाका घराना

३. तबला कथा : मुबोप नन्दी

४. तबले पर दिल्ली और पूरब : सत्य नारायण बजिष्ठ (भदौना घराना)

(३) इस बाज में दो उँगलियों के स्थान पर पाँचों उँगलियों का उपयोग किया जाता है तथा बाये पर अँगूठे द्वारा मीण्ड, घसीट या घिस्सा उत्पन्न करने की प्रथा परानेंदार वंशजों में देखी जाती है। (बायें के चमड़े को कलाई के नीचे के हिस्से से हलका सा घिस कर जो मधुर ध्वनि उत्पन्न की जाती है उसे घिस्सा, घसीट या मीण्ड कहते हैं।)

(४) लखनऊ घरानों के कामदे दिली और अजराडे के कायदे से भिन्न होते हैं जो अपेक्षाकृत सम्बन्धित हैं। यहाँ कायदे की अपेक्षा विविध लयकारी युक्त टुकड़े, तीहक्का, परन, गत-परन, विविध प्रकार के चक्रदार एवं गतें, फरद, सात्विक परन (स्तुति अथवा श्लोक परन) इत्यादि खूबसूरत बन्दिशें मुख्यतः होती हैं जो इस बाज की अपनी विशेषता है।

(५) इस बाज में लगन, दुग, नग नग, किट एक घेत्ता, धिदान, धिडान, धिततड़ा-न, धेत् धेत्, घेडनग, घेतान, धेधित् ता-न, वडा, घेट घेट बड्य तेट आदि बोस समूहों का प्रयोग अधिक देखा जाता है। घेट घेट धागे तेट, बड्य तेट धागे तेट शब्द का प्रयोग तो लखनऊ घरानों का एक प्रतीक (Symbolic) सा बन गया है।

(६) कत्यक नृत्य में प्रायः कलाकार कुछ बन्दिशों को पहले पढ़ता है फिर उसे अंग संचालन द्वारा प्रस्तुत करता है। इसी प्रकार इस घरानों के तबला वादक कभी-कभी अपनी कुछ रचनाओं को पहले मुँह से पढ़ता है फिर उसे तबले पर निकासता है। यह तबले पर नृत्य का स्पष्ट प्रभाव प्रमाणित करता है।

(७) लखनऊ पर पंजाब घरानों का भी कुछ प्रभाव है। कहते हैं इस घरानों के प्रवर्तक उ० मोद्दू खाँ की परती पंजाब के किसी उस्ताद की पुत्री थीं और उन्हें भी तबले की बहुत अच्छी जानकारी थी। मोद्दू खाँ को अपने समुराल से कुछ गतें उपहार (दहेज) में मिली थीं। आज भी लखनऊ तथा बनारस घरानों के कुछ लोगों के पास ऐसी गतें सुरक्षित हैं जिन्हें वे 'दहेज गत' के नाम से पुकारते हैं।

(८) ठुमरी गायन शैली के जन्म और विकास का मुख्य केन्द्र लखनऊ रहा है। ठुमरी के साथ संगति करने में लग्गी-लड़ियों का प्रयोग अनिवार्य होता है। यही कारण है कि लखनऊ की वादन शैली में लग्गी लड़ियों का नया काम जुड़ गया जो उन्हेंने लोक वाद्य शैली से ग्रहण किया होगा।

लखनऊ घरानों की कुछ प्रसिद्ध रचनायें प्रस्तुत हैं, जो उस घरानों और बाज की विशेषताओं को प्रगट करती हैं।

कायदा ताल—त्रिताल

धिट धिट	धिट धागे	नधि -त्र	धागे धिर
x			
धिट धागे	नधा तिट	धिट धागे	तिना केन
२			

तिट तिट तिट ताके नांसि -अ ताके तिन |

०

धिड घागे नघा तिट धिड घागे धिना गेन |

३

कायदा ताल—त्रिताल

धा- तिर किट तक ता - धा- तिर |

X

किट तक ता - धा- तिर किट तक |

२

धा- तिर किट धा- तिर किट धा- तिर |

०

धिड नग धिन तक धिर धिर किट तक |

३

ता- तिर किट तक ता - ता- तिर |

X

किट तक ता - ता- तिर किट तक |

२

धा- तिर किट धा- तिर किट धा- तिर |

०

धिड नग धिन तक धिर धिर किट तक |

३

गत त्रिताल सय के दर्जे सहित

धा— घेड नग तक घेड नग ति— घेड नग तक घेड नग

धा- घेड नग धिर धिर धिर घेड नग धिर धिर घेड नग तोना रुड नग

ता— वेड नग तक वेड नग ति— वेड नग तक वेड नग

धा - धेड नग धिर धिर धिर धिर धेड नग धीना धेड नग

लय परिवर्तन

धा धा - , धेड नग तक तक - , धेड नग त्ति-त्ति- - , धेड नग तक तक
 - , धेड नग धा- धेड नग धिर धिर धिर धेड नग धा- धेड नग धिर
 धिर धिर धेड नग धिर धिर धेड नग तीना केड नग ता ता - , केड नग
 तक तक - , केड नग त्ति-त्ति- - , केड नग तक तक - , केड नग धा- धेड
 नग धिर धिर धिर धेड नग धा-धेड नग धिर धिर धिर धेड नग धिर धिर धेड नग
 धीना धेड नग

लय परिवर्तन

धाधाधा धा-धेडनग तकतकतक तकधेडनग त्ति त्ति त्ति त्तिधेडनग
 तकतकतक तकधेडनग धा - धेडनगधिर धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग
 धा-धेडनगधिर धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग तीनाकेडनग ताताता ता-किडनग
 तकतकतक तककिडनग त्तित्ति त्तिकिडनग तकतकतक तककिडनग
 धा-धेडनगधिर धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग धा-धेडनगधिर
 धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग धीनाधेडनग

लय परिवर्तन

धाधाधा धा-धेडनग तकतकतकतक तक-धेडनग त्तित्तित्ति त्तिधेडनग
 तकतकतकतक तक-धेडनग धा-धेडनगधिर धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग
 धिरधिरधेडनग धा-धेडनगधिर धिरधिरधेडनग धिरधिरधेडनग तीनाकेडनग

ताताताता	ता-केङनग	तकतकतकतक	तक-केङनग	तितितितिति	तिकेङनग
तकतकतकतक	तककेङनग	धा-धेङनगधिर	धिरधिरधेङनग	धिरधिरधेङनग	
धिरधिरधेङनग	धा-धेङनगधिर	धिरधिरधेङनग	धिरधिरधेङनग	धीनाधेङनग	

नोट—उपरोक्त परम्परागत गत की रचना विभिन्न लयकारियों में प्रस्तुत किया जाता है, जैसा कि लिपि-बद्ध किया गया है।

लखनवी गत—ताल त्रिताल

धा - धे धे	नक धिन	तक धिन	तक धिन
------------	--------	--------	--------

×

तक धिन	तूना कता	तक तक	तिन तिन
--------	----------	-------	---------

२

तकत, त	कत धा-	धा - धे	नक धिन
--------	--------	---------	--------

०

तकत धे	तक धिन	धागेन धा	गेना धा-
--------	--------	----------	----------

३

ता - के के	नक तिन	तक तिन	तक तिन
------------	--------	--------	--------

×

तक तिन	तूना कता	तक तक	तिन तिन
--------	----------	-------	---------

२

तकत त	कत धा -	धा - धे	नक धिन
-------	---------	---------	--------

०

तकत धे	नक धिन	धा- धेनक धिन	तकतधे नकधिन	धा
--------	--------	--------------	-------------	----

३

नोट—उपरोक्त गत में कहरवा छन्द का प्रयोग किया गया है, जो सगनऊ की बादल धैली में शृंगारिका को प्रमाणित करता है।

टुकड़ा गत—त्रिताल

धेठेधेठे धागेतेटे बड़धा,तेटे धागेतेटे धागेनधा गदि - न नागे तिते
कता कता कत, बड़धा तेटे कत बड़धातिते धा- तिते धेड़ा -न धा- तत
नाना, कितलक नागेतिते केज कधि तेटे धाधि नाकत् - धा धिना कत्
धा- कता कता केजकधि तितेधाधि ना - कत्पा धिना कत्- धा-
कताकता केज कधि तिते धाधि नाकत् - धा धिनाकत्-

कायदा—ताल त्रिताल

धिते धिते धिते धागे न धि-न धागे धिन |
 x
धिते धागे नधा तेटे धिते धागे तिना केना |
 २
तित तित तित धागे नति - ध धागे तिन |
 ०
धिते धागे नाधा तेटे धिते धागे धिना गेना |
 ३

कायदा—ताल त्रिताल

धा - तिर कित तक धा - धा - तिर |
 x
कित तक धा - धा - तिर कित तक |
 २
धा - तिर कित, धा - तिर कित धा - तिर |
 ०
धिड़ नग धिन तक धिर धिर कित तक |
 ३

ता-तिर किट तक ता- ता-तिर |

X

किट तक ता- ता-तिर किट तक |

२

धा-तिर किट, धा- तिर किट धा-तिर |

•

धिड़ नग धिन तक धिर धिर किट तक |

३

बढ़ैया की गत—ताल त्रिताल

त्र्यश्र जाति

तिर किट तक तिर किट तक धिन तड़ा-न धा धि ता क्रुधे त्- ना ना ना

ना- किट तक तिर किट तक धग तत कत धा- धिड़ नग धिन धिड़ नग

तक तिर किट धिन गिन तक तक धिन गिन धिन धिड़ नग तूना किट तक

ध ग त त क त धा- तिर किट किट तक धेन

चतुरश्र जाति

धा गे ना धा नक धेत धागे नक कता कता

त्र्यश्र जाति

धि ना-क ये ये ये --, नङ्ग धा-न धा-न धा-नङ्ग ता-न ता-न

ता-नङ्ग धा-न धा-न धा - --, नङ्ग धा-न, न धा-न

धा-नङ्ग ता-न ता-न ता-नङ्ग धा-न धा-न धा -, -- नङ्ग

धा-न धा-न धा-नङ्ग ता-न ता-न ता-नङ्ग धा-न धा-न | धा X

फरक्खाबाद घराना

तबला-वादन के क्षेत्र में लखनऊ घराने के उपादेयता के विषय में जितना भी लिखा जाये कम है। उससे एक शाखा बनारस तो दूसरी फरक्खाबाद गई। लखनऊ घराने के प्रवर्तकों में से एक उ० बक्षू खाँ ने फरक्खाबाद (उ० प्र०) के प्रतिभाशाली युवक विलायत अली को तबले की श्रेष्ठ शिक्षा दी और बाद में उससे अपनी पुत्री का विवाह भी कर दिया। अपने उस्ताद और ससुर से तबले की शिक्षा पूर्ण करने के पश्चात् वे फरक्खाबाद चले गये और वहाँ तबले का खूब प्रचार किया। उन्होंने लखनऊ की वादन शैली में मौलिक अन्तर करके तथा नवीन ढंग की अनेक रचनायें करके फरक्खाबाद को एक घराने की प्रतिष्ठा दिलाने में सफलता प्राप्त की। यही विलायत अली बाद में उस्ताद हाजी विलायत अली खाँ के नाम से विख्यात हुये।

हाजी साहब ने बचपन में ही तबला सीखना प्रारम्भ कर दिया होगा परन्तु उसका विवरण हमें प्राप्त नहीं होता।

हाजी विलायत अली खाँ अपने युग के एक उत्कृष्ट तबला वादक, विद्वान्, रचनाकार एवं कुशल शिक्षक थे। उनका वादन अत्यन्त विलम्ब एवं सयकारी युक्त था। गुणी जनों का यह मत है कि ऐसा नायक और रचनाकार सदियों में ही पैदा होता है। उन्होंने लखनऊ घराने के बाज में परिवर्तन करके एक नवीन शैली को जन्म दिया। उनका बाज लखनऊ की तरह न तो नूरय से प्रभावित था और न तो पञ्जाब-बनारस की भाँति अधिक खुला और न ही दिल्ली-अजराडे की तरह बन्द। उन्होंने अपने वादन में चाटी और स्याही को समान महत्व दिया। इस प्रकार अपनी नवीन शैली के अनुरूप पृथक् ढंग के गतों की रचना करके उन्होंने एक नवीन घराने को जन्म दिया जो फरक्खाबाद घराने के नाम से आज सर्वत्र प्रसिद्ध है। उनकी जो गतें बाज सुनने को मिलती हैं वे रचना की दृष्टि से इतनी अप्रतिम हैं कि आधुनिक तबला वादकों में न केवल लोकप्रिय हैं, बल्कि उन्हें प्रस्तुत करने में आज का कलाकार गौरव का अनुभव करते हैं। कहते हैं कि विलायत अली साहब अनेक बार हज़ करने गये और प्रत्येक बार अल्लाह पाक ने तबले की विद्या की दुआ माँगी। हकीम मोहम्मद करम इसाम मअदन-उल-मूसिकी में लिखते हैं कि “हाजी विलायत अली गत वादन में कुशल थे। हज़ करने के पश्चात् उन्होंने मस्किन में बजाना छोड़ दिया था।”^१

हाजी साहब कलाकार के साथ-साथ एक अच्छे गुरु भी थे। उन्होंने उस युग में तबला का विद्यालय खोला था, जब विद्यालय की कल्पना भी नहीं की जा सकती थी।^२

१. मअदन-उल-मूसिकी : मोहम्मद करम इसाम

२. तबला : अरविन्द मुत्तगाँवकर पृष्ठ २६७ (मराठी)

सन् १८४७ ई० से सन् १८५७ ई० पर्यन्त लखनऊ दरबार में वाजिद अली शाह का राज्य फाल रहा। हाजी विलायत अली खाँ भी उन दिनों लखनऊ दरबार में थे। सन् १८५७ ई० में नवाब साहब के राज्य का मूर्यास्त हुआ। उसके साथ ही लखनऊ के अनेक कलाकार आश्रयहीन होकर अन्य स्थानों पर चले गये।

उन दिनों रामपुर रियासत में संगीत का उच्च स्तरीय वातावरण था। रामपुर के विद्या व्यसनी तथा संगीत प्रेमी नवाबों ने अनेक पंडितों, गुणी जनों और कलाकारों को दरबार में आश्रय दिया था। लखनऊ के भी बहुत सारे कलाकार रामपुर चले गये थे।

सन् १८५७ ई० में संगीत प्रेमी नवाब युसुफ अली खाँ रामपुर की गद्दी पर बैठे। हाजी साहब उनके दरबार में कलाकार नियुक्त हो गये। उनके पश्चात् उनकी कई पीढ़ी वहाँ चसती रही। अतः तबले के फरखवादा घराने के विकास और सफरता में रामपुर दरबार का योगदान महत्वपूर्ण रहा।

फरखवादा घराने की परम्परा

हाजी विलायत अली के ज्येष्ठ पुत्र निसार अली खाँ तबले तथा पखावज के विद्वान् व्यक्ति थे। वहाँ तक वे रामपुर के दरबारी कलाकार रहे। उनके शिष्यों में उनके छोटे भाई हुसेन अली का नाम प्रमुख है। उ० मुनीर खाँ ने भी अपनी बाल्यावस्था में उ० निसार अली से शिक्षा पायी थी। उनकी वंश परम्परा के विषय में अधिक जानकारी प्राप्त नहीं होती।

हाजी साहब के दूसरे पुत्र का नाम अमान अली खाँ था। वे भी तबले की कला में पारंगत थे। दुर्भाग्य से वे कुष्ठ रोग से ग्रसित हो गये। ऐसी अवस्था में उनके परिवार के लोगों ने उनके साथ अच्छा व्यवहार नहीं किया। इससे दुःख होकर वे स्थाई रूप से जयपुर चले गये। उत्तरवात् उन्होंने आजीवन परिवार के किसी भी व्यक्ति से कोई सम्बन्ध नहीं रखा। अतः बहुत कम लोग यह जानते हैं कि जयपुर के उस्ताद अमान अली खाँ हाजी साहब के पुत्र थे। उ० अमान अली की उत्तरावस्था में जयपुर के नृत्य के घराने के कदक सम्राट् जियालाल जी, जो कि उनके एक शिष्य हुजुल्दीन के शगिर्द थे, उनसे तबला सीखने लगे थे। प्रधर शुद्धि के प्रतिभाशाली किशोर जियालाल ने गुरु भक्ति और सेवा से उस्ताद का मन जीत लिया। हाँ साहब उन्हें बहुत प्यार करने लगे और उन्होंने कुछे दिन में तबले की दीर्घ तालीम तथा सवकारी का उत्तम ज्ञान इस किशोर को दिया। प० जियालाल (जयलाल) का नाम कदक नृत्य के क्षेत्र में अमर है। वे नृत्य और तबला दोनों में अद्वितीय थे। इनाहाबाद के प्रो० सामोथी धीवास्तव ने प० जियालाल जी से तबला की शिक्षा प्राप्त की थी।

हाजी साहब के तीसरे पुत्र का नाम हुसेन अली खाँ था। हुसेन अली को अपने पिता से विरासत में तबला मिला था। उत्तरवात् उनकी दीर्घ तालीम उनके बड़े भाई उ० निसार अली खाँ से सम्पन्न हुई। उ० हुसेन अली को फरखवादा घराने के विस्तार और प्रचार में महत्वपूर्ण भूमिका रही। उनके शिष्यों में अनेक मुरसिद उस्तादों के नाम लिये जाते हैं जिनमें उ० मुनीर खाँ का नाम विशेष उल्लेखनीय है। तदुपरान्त अता हुसेन खाँ, मुय्यन खाँ, मिश्रन खाँ—तीनों की परम्परा दाका में फैली। तथा मोपू खाँ रईस (समनऊ) उनके शिष्य रघुनन्दन (रामपुर) तथा निम्न प० भीष्म देव बेदी (दिन्नी) आदि के नाम प्रमुख हैं।

उ० मुनीर खाँ अपने समय के मुरसिद तदमा-नवाब तथा अद्वितीय निदाफ माने जाते

थे। उन्होंने उ० हुसेन अली के उपरान्त दिल्ली घराने के उ० बोली बख्श से भी सीखा था। उनके शिष्य-प्रशिष्यों से मध्य प्रदेश, उत्तर प्रदेश तथा विशेष कर महाराष्ट्र में तबले का विस्तृत प्रचार हुआ है। उनके प्रमुख शिष्यों में उ० अमीर हुसेन खाँ (भानजे), उ० गुलाम हुसेन खाँ (भतीजे), उ० अहमद जान थिरकवा, उ० नासिर खाँ, उ० हबीबुद्दीन खाँ (मेरठ), उ० शमशुद्दीन खाँ (बम्बई), पं० सुन्दा राव आंकोडकर (गोवा) इत्यादि हैं। उनके प्रशिष्यों की संख्या अत्यन्त विशाल है। इस पुस्तक की लेखिका ने भी इसी परम्परा के उ० अमीर हुसेन खाँ से सालीम पायी है।

उ० नन्हे खाँ उ० हाजी विलायत अली के चौथे पुत्र थे। कुछ लोग उन्हें पुत्र न मान कर पौत्र (हुसेन अली का पुत्र) मानते हैं। एक सज्जन का मत है कि उ० नन्हे खाँ को अपना दामाद बनाने के हेतु हाजी साहब ने पुत्रवत् पाला था। जो भी हो उ० नन्हे खाँ ने हाजी साहब से सीखा था। उनका जीवन मुख्यतः रामपुर दरबार में बीता। उनकी शिक्षा भी वहीं हुई। इसी परम्परा के उ० नज़र अली खाँ नामक एक अच्छे तबला वादक भी उन दिनों रामपुर दरबार में थे।

उ० नन्हे खाँ के पुत्र उ० मसीतउल्ला खाँ (मसीत खाँ) रामपुर के प्रसिद्ध उस्ताद माने जाते थे। त्वाब्र हामीद अली के स्वर्गवास के बाद रामपुर दरबार से उनका मन उचट गया और वे कलकत्ता चले गये और जीवन के अन्त तक वहीं रहे। उनके पुत्र उ० करामतुल्ला खाँ अपनी परम्परा के अप्रतिम कलाकार थे। आज कल उनके युवा पुत्र साबीर खाँ इस घराने का प्रतिनिधित्व कर रहे हैं।

उ० मसीत खाँ के शिष्यों में सर्व श्रेष्ठ रामचन्द्र बोराल (कलकत्ता), ज्ञान प्रकाश घोष (कलकत्ता), द्विरेन्द्र किशोर राय चौधरी (मिमन सिंह), मुन्ने खाँ (लखनऊ) तथा अब्जीम खाँ जाबरेवाले के नाम उल्लेखनीय हैं।

हाजी विलायत अली के एक दामाद हुसेन बख्श हैदराबाद के निवासी थे। उनसे फारुख़ाबाद घराने की विद्या दक्षिण में फैली है। उनके अनेक शिष्यों में उनके दामाद उ० अल्लादिया खाँ उर्फ अलाउद्दीन खाँ, अल्लादिया के दो पुत्र मोहम्मद खाँ तथा छोटे खाँ और मोहम्मद खाँ के शिष्यों में शेख दाऊद का नाम प्रमुख है।

हाजी साहब के गुरु भाई तथा साले मियाँ सलारी खाँ को कुछ लोग उनका शिष्य भी मानते हैं। अपने गुरु-पुत्र को शिक्षा देने की प्रथा उस्तादों में प्रचलित है, अतः हाजी साहब ने भी सलारी मियाँ को सिखाया हो यह असंभव नहीं।

सलारी मियाँ अपने युग के कुशल वादक एवं श्रेष्ठ रचनाकार थे। मजदून उल मूसिफी में भी उनकी प्रशंसा की गई है। सलारी मियाँ ने हाजी साहब को गतों के जवाबी तोड़े तथा दिल्ली के पेशकार में परिवर्तन करके उसका एक नवीन रूप तैयार किया। तदुपरान्त चलन अथवा पान नामक वादन प्रकार का भी प्रचार किया जो आज भी लोकप्रिय है। उनके प्रमुख शिष्यों में मुस्तफा हुसेन, गुलाब हुसेन तथा हबीब उल्ला, प्रशिष्यों में बाबू खाँ उर्फ हैदर हुसेन, गुलाम मोहम्मद, फेयाज खाँ गुरादाबाद वाले, बमुखा खाँ, चुन्नीलाल बन्दोपाध्याय, सरदार खाँ, मेंहदी खाँ, अशरफ खाँ, अनवर खाँ तथा इन प्रशिष्यों के शिष्यों में भी अनेक नाम मिलते हैं जिनमें शिष्या जमीना खानून (पाकिस्तान) का उल्लेख आवश्यक है।

हाजी साहब के एक विख्यात शिष्य चूड़िया वाले इमाम बरख हुये । उनकी परम्परा में उनके पुत्र हैदर बरख, पौत्र बन्दे हसन (अलीगढ़) तथा प्रशिष्य वल्लभन्त राव रुकड़ीकर एवं सत्य नारायण वशिष्ठ के नाम उल्लेखनीय हैं ।

चूड़िया इमाम बरख के लिये अनेक किंवदन्तियाँ सुनने को मिलती हैं । कहते हैं कि अपने उस्ताद के तबले को निरंतर सुनने की आकांक्षा से इमाम बरख ने वहाँ तक हाजी साहब के घर हुक्का भरने की नौकरी की थी । वैसे इमाम बरख स्वयं अच्छा पखावज बजा लेते थे । किन्तु बिलायत अली से दीर्घ शिक्षा लेने के हेतु वे अपना सब कुछ त्याग कर उस्ताद की सेवा में लगे रहे । इस प्रकार वहाँ तक हाजी साहब का अभ्यास सुन-सुनकर इमाम बरख ने उनके घराने की काफी विद्या प्राप्त कर ली । हाजी साहब को जब इस बात का पता चला तब वे आश्चर्यचकित हो गये । किन्तु वे दलदार व्यक्ति थे । इस घटना के पश्चात् उन्होंने इमाम बरख को अपना शिष्य स्वीकार किया तथा उन्हें शिक्षा देनी प्रारम्भ की ।

एक दूसरी किंवदन्ती है कि इमाम बरख के मन्डा बन्धन संस्कार के अवसर पर हाजी साहब की पत्नी ने अपनी चूड़ियाँ इमाम बरख के हाथ में पहना दी थी । इस प्रसंग की स्मृति में जीवन पर्यन्त उन्होंने अपने हाथ में वे चूड़ियाँ पहन रखी थी । अतः लोग उन्हें चूड़ियाँ वाले इमाम बरख कहते थे ।

श्री सत्य नारायण वशिष्ठ की पुस्तक 'सबले पर दिल्ली और पूरब' के अनुसार चूड़िया इमाम बरख के शिष्य एवं बंशजों से जो परम्परा चली उसे भटोना परम्परा के नाम से जाना गया । किन्तु इस परम्परा के विषय में, यहाँ तक कि इसके नाम के विषय में भी, न कोई प्रमाण मिलता है और न ही किसी पुस्तक में इसकी चर्चा है ।

विष्णुपुर के बेचाराम चट्टोपाध्याय हाजी साहब के ही शिष्य थे । उनकी प्राथमिक शिक्षा विष्णुपुर में हुई थी । उनकी परम्परा विष्णुपुर में फैली है शिवाजी चर्चा विष्णुपुर परम्परा के अन्तर्गत की जायेगी ।

हाजी साहब के एक प्रसिद्ध शिष्य पटना के मुखारक अली खाँ थे, जिनसे इन्दौर के उ० जहाँगीर खाँ ने सीखा था । उनके एक दूसरे शिष्य का नाम तियारख अली पगले था ।

उ० करम इस्लम खाँ अहमद जान बिरकवा के नाना थे, जिन्होंने भी हाजी साहब से सीखा था । उनके पुत्र पैमात्र खाँ मुरादाबाद जाने बड़े नामी कनाकार हुए । करम इस्लम खाँ के एक भाई इलाही बरख थे जो हाजी साहब के साथ लगभग तीस-तीसग बरसों तक रहे और शिक्षा पाई । कहते हैं कि अपने अन्तिम समय में हाजी जो इनको बरेली के एन्नु खाँ की छानीम पूर्ण करने का आदेश दे गये थे । इलाही बरख ने अपने गुरु की आज्ञा का पालन किया और १८ वर्ष तक एन्नु खाँ की छानीम दी । वे हाजी साहब के अन्तिम शिष्य माने जाते हैं ।

छानीम समाप्त होने के पश्चात् एन्नु खाँ बरेली के जमीनदार तथा पोनीजीत के राया साहब के यहाँ नौकरी करते रहे । वे सख्तज के उ० आबिद हुसैन खाँ के समरानीन एवं प्रतिस्पर्धी थे । उ० एन्नु खाँ की मृत्यु करीब ६०-६२ वर्ष की आयु में मृत्यु १८२१ ई० में हुई थी । उनके प्रमुख शिष्यों में जहाँगीर खाँ (इन्दौर), मुरारो साह (बरेली), श्याम माध पाण्डेय (पीनीमित), गुरुदास मुनीम, रहीम बरख, बामुदेव प्रसाद (बनारस) इत्यादि थे । कुछ मोद बनारस के प० शेर मिश्र की भी उनका शिष्य मानते हैं । उनके दो पुत्र ग्यानी मय ने पाकिस्तान चले गये ।

इस घराने के अन्य प्रतिप्यों में कादीर बरश (मुणिदावाद), बाबा साहेब मासेलकर (महाराष्ट्र), निजामुद्दीन (बम्बई), शेख दाऊद (हैदरावाद), महबूब खाँ मिरजकर (पूणे), हाफिज खाँ (उदयपुर), निखिल घोष (बम्बई), पंढरी नाथ तामेश्वर (बम्बई), शरद खरगोनकर (इन्दोर), शमशुद्दीन खाँ (बम्बई), तारानाथ राव (मेल्लोर) एवं अन्य सैकड़ों शिष्य हैं।

फरुखावाद घराने की विशेषतायें

(१) यह घराना पूरब की ही एक शाखा होते हुये भी इनका बाज न तो सखनऊ के जैसा नृत्य से प्रभावित है, न बनारस तथा पंजाब जैसा जोरदार है और न ही दिल्ली के समान किनार का है।

(२) अन्य घरानों की भाँति इस घराने में भी कायदे पेशकार आदि तो बजाये ही जाते हैं। हाँ, यहाँ रैलों की एक नवीन रूप दिया गया है जिसे वे 'रौं' अथवा 'रविश' कहते हैं। तबला वादन में गस बजाने की प्रथा को महत्व इस घराने से ही प्राप्त हुआ है। हाजी साहब, सलारी मियाँ या फरुखावाद की गतें आज भी विद्वानों के बीच आदर से पढ़ी जाती हैं। इन गतों को लयकारी के विभिन्न दर्जों में बजाने की प्रथा यहाँ प्रचलित है तथा इसमें 'तक तक' एवं 'धिर धिर' बोल समूह का प्रयोग विशेष देखने को मिलता है। इस घराने की एक अन्य विशेषता उल्लेखनीय है जिसे चाल मा चलन कहते हैं। इसकी प्रथा अन्य किसी घराने में नहीं है।

(३) स्वतन्त्र वादन के प्रस्तुतिकरण के लिये यह अत्यन्त सफल एवं उत्तम बाज है। क्योंकि 'सौली' के लिये आवश्यक सभी विशेषतायें उसमें सम्मिलित हैं। अतः इस घराने के वादकों ने स्वतन्त्र वादन में बहुत नाम कमाया है। तदुपरान्त संयत होने के कारण संगीत के लिये भी वह उपयुक्त सिद्ध हुआ है।

(४) इस वादन शैली में बडा, घिडान, धिर धिर कितक तकत धा, तक तक, धिर धिर कित तक घेत, धिग नग धन तक, नग नग आदि बोल समूहों का अधिक प्रयोग होता है।

इस घराने की चर्चा करते हुए अहमद जान धिरकवा ने कहा था कि 'फरुखावाद का तबला शुद्ध तबला है। दूसरे घराने की भाँति उसमें तासा के बोल (ती ती), नक्कारा के बोल (नाड़ नाड़), बोल तथा खजरी के बोल इत्यादि नहीं मिलते। विविध साजो के बोलों से तबले का विस्तार तो अवश्य होता है किन्तु शुद्धता खत्म हो जाती है।' जो भी हो किन्तु फरुखावाद का तबला मधुर, संयत एवं सतुलित है इतना मानना पड़ेगा।

आगे फरुखावाद घराने की कुछ रचनायें उदाहरण स्वरूप दिये जा रहे हैं :

चलन—ताल त्रिताल

धा ति धा- धाति गेन धिना गेन धाति धा- बड़धेना घेन तेटे धाति गेन तिना केन

ति-कित तक ति-कित तक ता तिर कित तक ता तिर कित तक तिर कित तकता तिर कित धागे

धाति धागे तिना केना धाति ता- धाति केना तिना केना ता ति ता- बड़ घेना गेना तेटे

धाति गेना तिना केन ति-तिर किट तक ति-तिर किट तक ता तिर किट तक ता तिर किट तक
तिर किट तक ता तिर किट धागे धाति धागे धिना गेना ।

कायदा—ताल त्रिताल

धा-किट तक धा- घेड़ नग तिट |

x

धा धा घेड़ नग ति ना केड़ नग |

२

ता-किट तक धा- घेड़ नग ति ट |

०

धा धा घेड़ नग धि ना घेड़ नग |

३

टुकड़ा

धिर धिर किट तक, तकिट धा धिर धिर किट तक तकिट धा

धिर धिर किट तक तकिट धा धा -त

किट धा ना सा

-धिर धिर किट तक तकिट धा, धा

-त किट धा ना

सा -धिर धिर किट तक तकिट धा,

धा -त किट धा

ना सा -धिर धिर किट तक तकिट | धा x

गत—ताल त्रिताल

चतुरश्र जाति

धगत त किट धागे त्रक धिन घेड़नग धिन गेन धागे श्रक तूना कत्ता धा, धिन घेघे नक धिन
धा धिन घेघे नक धिन धा तग तेटे सग तेटे गदि गन धा नग तिट नग तिट गदि गन
धा सगेन त किट घेन धा धा गेन धा किट घेन धा,

त्र्यश्र जाति

धा-धि -ना- धा-रि टतक तिरकि टतक नगन गनग

चतुरश्र जाति

धग तत किट तक तक धिन घिडनग धिन घेड नग धिन धागे श्रक तूना कत्ता

त्र्यश्र जाति

धा-घिड नग तिरकिट तक तिरकिट तक तक

चतुरश्र जाति

धिरधिर किट तक ता तिरकिट तक धिरधिर किट तक ता तिरकिट तक तकत धा-न
धा-तक त धा-धिरधिर किट तक तक त तक त धा-न धा-तक त धा-धिरधिर
किट तक तकत तकत धा-न धा-तकत धा-धिरधिर किट तन तकत

अध्याय ७

बनारस घराना

आज का बहुचर्चित एवं प्रसिद्ध बनारस घराना लगभग डेढ़ सौ वर्ष से अधिक प्राचीन नहीं है। बनारस के १० रामसहाय मिश्र, जिनका समय संभवतः सन् १८३० ई० से सन् १८८६ ई० तक का माना जाता है, ने सखनऊ घराने के प्रवर्तक उ० मोदू खाँ साहब से बारह वर्षों तक सखनऊ में रह कर शिक्षा प्राप्त की थी। शिक्षा पूर्ण हो जाने के पश्चात् वे पुनः बनारस लौट आये और अपने परिवार के सदस्यों एवं शिष्यों में सबले का प्रचार किया। पंडित जी बनारस के एक संगीत व्यवसायी कृत्यक परिवार के थे और उन्होंने सबले की प्रारम्भिक शिक्षा अपने पिता एवं चाचा से प्राप्त की थी। रामसहाय जी ने अपने नगर में लौटने के बाद सबले की वादन शैली में इतना मौलिक परिवर्तन किया एवं नवीन रचनाओं का सृजन किया कि कालान्तर में बनारस एक घराना के नाम से प्रतिष्ठित पा सका। आज उनके वंशज एवं शिष्य-परम्परा के लोग देश-विदेश में छाये हुये हैं।

बनारस घराने के प्रवर्तक के विषय में कुछ लोगों के अनुसार १० रामसहाय न होकर कोई गणेशो महाराज और महेशो महाराज हो सकते थे। इसके विषय में श्री सत्य नारायण बशिष्ठ ने अपनी पुस्तक सबले पर दिल्ली और पुरब के पृष्ठ ६३ में उल्लेख किया है। परन्तु मेरा है कि मेरे महत्वपूर्ण विषय पर निराधार आलेख किया गया है। क्योंकि न तो उनकी वंश परम्परा का कोई व्यक्ति आज विद्यमान है और न आज का कोई प्रतिष्ठित बनारस का विद्वान् इस कथन को मानने को तैयार है। १० रामसहाय का उल्लेख मोहम्मद करम हामान ने अपनी पुस्तक में भी किया है। अतः निर्विवाद रूप से बनारस घराने के प्रवर्तक रामसहाय जी ही थे। आज उन्हीं के वंश परम्परा के लोग इस घराने की प्रतिष्ठा बनाये हुये हैं। उल्लेखनीय है कि बनारस ही एकमात्र सबले का ऐसा घराना है जिसके मूलधार एक हिन्दू कलाकार थे।

बनारस घराने की परम्परा

बनारस घराना सखनऊ घराने की ही देन है। यहाँ के संदर्भ में १० राम सहाय सर्वाधिक महत्वपूर्ण कलाकार हो गये हैं। अतः इस घराने की परम्परा के सविस्तार वर्णन से पूर्व राम सहाय जी के प्राथमिक जीवन एवं शिक्षा के विषय में चर्चा कर लेना अनुपपुक्त न होगा।

१० राम सहाय ने सबले की प्रारम्भिक शिक्षा अपने पिता तथा चाचा से प्राप्त की थी। बाल्यकाल में वे पढ़ाई किया करते थे और उसकी आगे की शिक्षा प्राप्त करने के निम्न हो वे सखनऊ गये थे। सखनऊ में उन दिनों नवाब आमुद्दौला का राज्य था और उसी समय में दिल्ली में सबले के उस्ताद मोदू खाँ तथा उनके छोटे भाई बगू खाँ सखनऊ आकर बस गये थे। १० रामसहाय मोदू खाँ साहब के सबले में बहुत प्रभावित रहा करते थे और समय मिलने पर उनके सन्तुष की सामान्यतः रक्षा करते थे। शरीर-शरीर खाँ साहब भी इस मुश्किल के मुकुट स्वरूप एवं सबले के प्रति आकर्षण से उन्हे पुत्रवत् स्नेह देने लगे। उ० मोदू खाँ अब प्रौढ़ हो

चले थे और उनके अनुज बरूँ खाँ का व्यवहार उनके साथ अच्छा नहीं था। दुर्भाग्य से उनके एकमात्र युवा एवं प्रतिभाशाली पुत्र की अकाल मृत्यु हो गयी। इस घटना से खाँ साहब टूट गये। ऐसे समय में युवा रामसहाय को एक आज्ञाकित शिष्य के रूप में पाकर निश्चित ही वे संतुष्ट हुए होंगे। फिर क्या था। राम सहाय की तालीम शुरू हो गयी। वे दिन रात रियाज में लगे रहे। गुरु अपने शिष्य की लगन, परिश्रम तथा एकाग्रता पर बहुत प्रसन्न थे। यह क्रम बारह वर्षों तक अनवरत चला। वे खाँ साहब के परिवार में एक सदस्य के रूप में रहकर ही सीखा करते थे। अतः उनको गुरु माता का भी उतना ही स्नेह मिला। कहते हैं कि मोदू खाँ साहब की पत्नी पंजाब के किसी उस्ताद की पुत्री थी और उनकी तबले का अच्छा ज्ञान था। इस प्रकार उस्ताद से सखनऊ की तालीम और उनकी पत्नी से पंजाब घरानों की शिक्षा और तकनिक उन्हें मिलने लगी। इतिहास से भी प्रमाणित होता है कि राम सहाय जी अपने समय के एक श्रेष्ठ तबला वादक हुए और नवाब वाजिद अली शाह के दरबार में उनके तबले की धूम मची थी। किंवदन्ती है कि उन्होंने नवाब के दरबार में सात दिनों तक तबला वादन किया था। और तत्कालीन सभी उस्तादों ने उनको श्रेष्ठ तबला वादक के रूप में मान्यता दी थी। कुछ लोग इस घटना का सम्बन्ध उ० बरूँ खाँ के पुत्र की सुप्रसन्न के अवसर पर आयोजित जलसे से जोड़ते हैं। इस प्रकार की अनेक घटनायें सुनने को मिलती हैं जिनमें नवाब वाजिद अली शाह द्वारा सवा लाख रुपये तक, कीमती जवाहरात तथा चार हाथों के उपहार की बातें भी सम्मिलित हैं^१ किन्तु किसी का भी कोई प्रामाणिक आधार नहीं मिलता। निश्चित समय ही बताना कठिन है परन्तु अनुमान है कि राम सहाय जी अपने जीवन की उत्तरावस्था में स्थायी रूप से बनारस रहने लगे होंगे। पंडित जी ने अपनी प्रतिभा से एक मौलिक वादन शैली का निर्माण किया, बहुत सी बन्दिशें बनायीं और तबला वादन को एक नवीन मोड़ दिया, जिससे उनका वाज एक पृथक् घराने के रूप में स्वीकारा गया। अब हम उनकी परम्परा के विषय में वर्णन करेंगे।

प० राम सहाय ने अपने छोटे भाई ज्ञानकी सहाय, भसीजे भैरों सहाय तथा शिष्य बैजू महाराज, रामशरण, यदुनन्दन, भगतजी (गुरुदास) तथा परतपू महाराज (प्रताप महाराज) आदि को अपनी विद्या सिखायी थी।

राम सहाय जी के अनुज ज्ञानकी सहाय एक कुशल कलाकार थे। उनके शिष्य गोकुल जी, रघुनन्दन, विश्वनाथ, श्याम मिश्र, गोकुल मिश्र, लक्ष्मीप्रसाद इत्यादि हुये। इनके प्रशिष्यों में मूसुफ खाँ, सनीउल्ला, महादेव चौधरी, रामदास, पुरुषोत्तम दास, भगवान दास, महावीर महाराज, अतन्त घोष, मन्मथ नाथ गांगुली, श्यामजी मिश्र, मुन्दी महाराज, पंचानन पाल, कृष्ण कुमार गांगुली (ताड़ू बाबू), अनाथ नाथ बरु, बीर मिश्र, बामुदेव प्रसाद, हिरेंद्र कुमार गांगुली, दुर्गा मिश्र, सुबोध नन्दी इत्यादि हैं। इस परम्परा में पन्ना लास, रामनाथ पांडे, केदार नाथ भोमिक, मदन मिश्र आदि कलाकार प्रसिद्ध हैं।

राम सहाय जी ने अपने भाई गौरी सहाय के पुत्र भैरों सहाय को पुत्रवत् माना था और उन्हें दीर्घ शिक्षा देकर अपने घराने का उत्तराधिकारी बनाया था। भैरों सहाय के पुत्र दलदेव सहाय, पोत्र भगवती सहाय, रदमी सहाय तथा दुर्गा सहाय (मूरदास) तथा प्रपौत्र शारदा

१. वाद्य संगीत में पद्मिनी का स्थान : आकाशवाणी इलाहाबाद के प्रसारण पर आधारित लेख : संगीत कला विहार, अगस्त १९५७।

सहाय, मंगला सहाय एवं राम शंकर सहाय सभी अपने क्षेत्र के उच्चस्तरीय कलाकार रहे हैं। आज इस परम्परा की तरफ पीढ़ी में संजय सहाय, विष्णु सहाय तथा दीपक सहाय के नाम लिये जाते हैं।

भैरो सहाय जी के शिष्यों में विश्वनाथ, केदार नाथ नाग, जगन्नाथ मिश्र तथा गोहृत जी के नाम प्रमुख हैं। उनके शिष्यों में भगवान दास, वाचा मिश्र, शूमुफ खाँ, धनीरत्ना, महादेव चौधरी, विष्णु जी, कठे महाराज, गणेश प्रसाद, वामुदेव प्रसाद, श्याम लाल, हिरेंद्र किशोर राय चौधरी आदि हैं। इसी परम्परा में पं० किशन महाराज, मन्नु लाल, बनमानी प्रसाद, सामता प्रसाद, आमुतोष भट्टाचार्य, विश्वनाथ बोझ, बद्री प्रसाद मिश्र, कृष्ण कुमार गांगुली, लालजी श्रीवास्तव, मन्नु महाराज आदि सैकड़ों के नाम लिए जाते हैं। इस परम्परा की युवा पीढ़ी में पूरन महाराज, अनिल पालित, सतीश चौधरी, तेज बहादुर निगम, शशीकान्त बेनारे, नन्दन मेहता, महेंद्र सिंह, सदमी नारायण सिंह, राम प्रसाद सिंह, लालजी श्रीवास्तव, गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव, (स्व०) प्रसुदत्त वाजपेई, अनुपम राय, सुवनप्रसाद श्रीवास्तव इत्यादि तथा सैकड़ों देशी-विदेशी कलाकार तालीम पा रहे हैं।

पं० राम सहाय जी के शिष्यों में पं० वैजू महाराज फरद के विशेषज्ञ माने जाते थे। उनके पुत्र मूरज प्रसाद (बडकू) तथा शिवप्रसाद (छोटकू) एवं पौत्र हरिदास, गणेशदास तथा मन्नु महाराज एवं प्रपौत्र प्रकाश महाराज सभी बनारस बाज के प्रतिनिधि कलाकार हैं। इस परम्परा के शिष्य-प्रशिष्यों में भट्ट जी जमुना प्रसाद, मन्नु लाल मिश्र इत्यादि प्रमुख हैं।

पं० रामसहाय के दूसरे शिष्य पं० रामशरण जी कुशल कलाकार थे। उनके पुत्र दरगाही जी, पौत्र विष्णु जी एवं सूर्य जी, प्रपौत्र रामा जी और उनके पुत्र रंगनाथ मिश्र इस परम्परा से सम्बन्धित हैं। विष्णु जी के शिष्यों में उच्चकोटि के कलाकार पैदा हुए, जिनमें मन्नु जी धृदगाधाय (तबले की शिशा), शत्रुंजय प्रसाद सिंह उर्फ सल्लत बाबू (आरा) तथा नन्द किशोर मिश्र के नाम प्रमुख हैं।

रामसहाय जी के तीसरे शिष्य यदु नन्दन जी की शिष्य तथा बंश परम्परा नहीं मिलती। उनके चौथे शिष्य भगत जी तबले के प्रकाण्ड पंडित थे। उनको तबले का कोराध्यक्ष कहा जाता था। क्योंकि उनके पास तबले के बीन-बन्दिशों का असाध्य भण्डार था। कहते हैं कि रामसहाय जी की शिष्य परम्परा में उनको बितनी चीजें याद थीं उतनी दूसरे किसी की नहीं थी। भगत जी के प्रमुख शिष्यों में भैरों प्रसाद, डाका के अठा हुसैन गाँ, दिनु मिर्गिर, मुन्दी महाराज, श्याम जी मिश्र, राजा मियाँ तथा नगु मियाँ के नाम उल्लेखनीय हैं। भैरों प्रसाद के शिष्यों में पं० अनोऐलान का नाम जग विख्यात है। उनके जैसा 'ना पि पि ना' आज तक तबले पर नहीं बजा। वे 'ना पि पि ना' के खादूगर कहे जाते थे। अनोऐे लान के उत्तराधिकारी मुन्नु महाराज, महादेव मिश्र, मोनवी राम मिश्र, महावीर भाटे—आदि कलाकारों ने भी उनसे सीखा था। भैरों प्रसाद के प्रशिष्यों में पांडु महाप्राज उर्फ नागेश्वर प्रसाद मिश्र, राय बहादुर केनव चन्द्र बनर्जी, हिरेंद्र किशोर राय चौधरी, रामरत्नराय चौधरी, विजय राय तथा मुन्ना पीढ़ी में रामजी मिश्र, काशीनाथ मिश्र, निबनंकर मिश्र इत्यादि प्रसिद्ध हैं। भगत जी के दूसरे शिष्य अठा हुसैन खाँ की परम्परा डाका में फैली है। उनसे तीसरे शिष्य दिनु मिर्गिर, पुत्र बिहारी मिर्गिर तथा शिष्य मौपरी राम तथा मुन्नीराम की परम्परा में भी तबले का प्रचार रहा है। मुन्दी महाराज के पुत्र तथा पौत्र, दामोदर मिश्र एवं श्यामु मिश्र की इसी परम्परा में भाते

हैं। मदन मिश्र आजकल इस परम्परा के युवा प्रतिनिधि हैं।

पं० रामसहाय के पाँचवें शिष्य प्रताप मिश्र उर्फ परतपु मिश्र महाराज थे। परतपु जी के बारे में ऐसा कहा जाता है कि नौरात की अखण्ड साधना के द्वारा उन्होंने माँ काली की सिद्धि पायी थी। उनकी वादन शैली से प्रभावित होकर नेपाल के राजा जंग बहादुर ने उन्हें अपने दरबार में नियुक्त किया था। परतपु जी के पुत्र जगन्नाथ, पौत्र शिव सुन्दर तथा बाचा मिश्र, प्रपौत्र बालमोहन तथा सामता प्रसाद (गुर्दई महाराज) इस परम्परा के कुशल कलाकार माने जाते हैं। सामता प्रसाद के पुत्र कुमारलाल तथा कैलाशचन्द्र एवं उनके सैकड़ों देशी विदेशी शिष्य हैं।

बनारस घरानों के कलाकारों का अन्य घरानों के उस्तादों से शिक्षण

बनारस घरानों के अधिकतर कलाकारों को अपने घरानों एवं अपनी बनारसी शैली पर बड़ा गर्व है और वे समझते हैं कि इस परम्परा का कोई व्यक्ति अन्य घरानों का शागिर्द नहीं हो सकता। वहाँ के अधिकांश कलाकारों ने अपनी परम्परा के अतिरिक्त अन्य उस्तादों से नहीं सीखा यद्यपि कुछ व्यक्ति इसके अपवाद हैं। आगे हम बनारस के उन्हीं तबला वादकों की चर्चा करेंगे जिन्होंने दूसरे घरानों के गुरुओं से भी शिक्षा प्राप्त की।

(१) पंजाब के कुछ उस्तादों का यह बृद्ध मत है कि पं० राम सहाय के भतीजे पं० भैरों सहाय के पुत्र बलदेव सहाय ने पंजाब के उ० हृदय खाँ साहीर वाले से शिक्षा ग्रहण की थी। परन्तु बनारस घरानों के कलाकार इस तथ्य का खोददार खण्डन करते हैं।

(२) भगत जी के शिष्य पं० भैरों प्रसाद के लिये भी कुछ लोगों का मत है कि पहले उन्होंने पंजाब के किसी उस्ताद से शिक्षा प्राप्त की थी। तदुपरान्त वे सख्तनऊ के उ० मम्मन खाँ (मम्मू खाँ) के शिष्य हो गये थे। कहते हैं कि धिर किट को स्याही से सरफा कर पूरे पंजे से बजाने का प्रचलन सर्वप्रथम उ० मम्मन खाँ ने किया था और भैरों प्रसाद ने अपने उस्ताद से यह तकनीक सीख कर अपने वादन में उसका समावेश किया था। इस प्रकार पूरे पंजे के धिर किट का प्रचार बनारस घरानों में भैरों प्रसाद से माना जाता है।

(३) पं० बीरू मिश्र अपने पिता भगवान दास के उपरान्त सख्तनऊ के उ० आबिद हुसैन खाँ के गंदा बद्ध शिष्य थे। तदुपरान्त उन्होंने बरेली के उ० छन्नू खाँ तथा इन्दौर के उ० जहाँगीर खाँ से भी सीखा था।

(४) पं० श्याम लाल (छम्मा गुरु) दुर्गा सहाय (सुरदास नन्हु जी) के भतीजे एवं शिष्य थे। परन्तु बाद में वे इन्दौर के उस्ताद रहमान खाँ साहब के शिष्य हो गये और उनसे तबले की अन्य परम्परा की शिक्षा प्राप्त की। उनके प्रमुख शिष्यों में इलाहाबाद के प्रोफेसर लालजी श्रीवास्तव हैं।

(५) वामुदेव प्रसाद बनारस के पं० बीरू मिश्र के शिष्य थे। उन्होंने दिल्ली घरानों के उ० नत्तू खाँ, पंजाब के उ० करम इलाही खाँ, फत्तवावाद के सलारी मियाँ तथा छन्नू खाँ बरेली वाले, मझपाड़ा के उ० शम्भू खाँ, गया के उ० राजा मियाँ तथा मुरादाबाद के उ० शेख खाँ से भी तालीम प्राप्त की थी।

उपरोक्त विवरण में अधिकतर व्यक्तियों के विषय में मतभेद है, क्योंकि बनारस के मौजूदा कलाकार उसका खण्डन करते हैं। जो भी हो, किसी लिखित या ठोस प्रमाण के अभाव में अधिकारपूर्वक कुछ कहना कठिन है।

बनारस घरानों की विशेषतायें

(१) बनारस के कलाकारों के अनुसार इस बाज में अनामिका (तीसरी उँगली) को थोड़ी सी टेढ़ी करके तथा तबले (दाहिना) पर प्रहार करके ध्वनि निकाली जाती है। इस प्रकार इस बाज में सब का सर्वाधिक प्रयोग होता है और इसी प्रयोग से यह बाज अन्य बाजों से पृथक् हो जाता है।

(२) बनारस घरानों में कायदों से अधिक महत्व उठान, गठ, परन, मोहरे, मुखड़े, रेला, लागी, बाँट, लड़ी, श्लोक आदि धोसी पर दिया जाता है। इस घरानों का सम्बन्ध नृत्य से भी अधिक रूढ़ है, अतः उसमें छोड़े, ठुकड़े, चक्रदार आदि विशेष यज्ञते हैं। ठेके के प्रकार तथा फरद नाम की एक विशेष प्रकार की गठ बनारस घरानों की प्रमुख विशेषता है। फरद गठ के उद्भव एवं प्रसारण का श्रेय बैजू महाराज को दिया जाता है।

(३) बनारस शैली में कुछ जनानी तथा मर्दानी गतों काफी प्रसिद्ध हैं। जनानी गतों में जनाना खूबगूरती तथा नज़ाकत देखी जाती है जिनमें केवल आधा हाथ अर्थात् उँगलियाँ तक का हिस्सा ही प्रयुक्त होता है। इसके विपरीत मर्दानी गतों में खोरदार शब्दों का प्रयोग किया जाता है। पूरे पंजे का उपयोग देखा जाता है तथा बोन गटन एवं उसकी विकास पद्धति में गंभीरता और धिर धिर धिर फिट शब्दों की प्रचुरता देती जाती है। बनारस घरानों में इसका समावेश पंजाब घरानों का प्रभाव प्रकट करता है, यह बात सर्वसंगत लगती है, क्योंकि पं० राम राहाय ने गुरु-पत्नी से भी सीखा था, जो पंजाब के किसी गुणो की पुत्री थीं।

(४) दिल्ली-अजराड़ा में सबले का प्रारम्भ पेशकार से होता है जब कि बनारस के कलाकार अपने वादन का आरंभ उठान से करते हैं। प्रायः उठान की रचना बंधी रहती है, तथा कभी-कभी कलाकारों द्वारा उत्कलीन भी बनायी जाती है। स्वतंत्र वादन या संगति के प्रस्तुतिकरण में उठान की उत्कलीन मौलिक रचना से कलाकार का कोशल तथा वादन निपुणता प्रदर्शित होती है।

(५) इस घरानों के कलाकार तीन ताल के ठेके “धा धि धि धा” को “ना धि धि ना” कहते हैं। उनके अनुसार ‘ना धि धि ना’ शब्द नज़ाकत और सौंदर्य का चोकर है, जिसका प्रयोग केवल मौखिक रूप से किया जाता है और वास्तव में “धा धि धि धा” ही बजाया जाता है।

(६) बनारस बाज में सधनऊ की साथी विशेषतायें दो हैं, अतः तबला तथा पसारन दोनों के वर्ण एवं शब्द उसमें आ जाते हैं। साथ ही नवछारा, हुडरु, दुनछर, घाना आदि की वादन शैली का प्रभाव भी देखने को मिलता है।

इस बाज में धिध धिना, धेठे छेठे, केधे नरु, बेधे नरु, पेन् पेन् कपान-न, धिनानन, फिट धान, गदि येन, बरान, पछान-न, पेछान इत्यादि शब्दों का अधिक प्रयोग देखा जाता है।

(७) गति और स्पष्टता बनारस घराने की अपनी विशेषता है। हाथ को तैयारी तथा सफाई के लिये वहाँ के लोग कठोर परिश्रम करते हैं।

(८) बनारस घराने की लोकप्रियता का मुख्य कारण यह है कि यह बाज गायन, वादन तथा नृत्य सभी को संगति में खरा उतरता है। अहाँ तक स्वतन्त्र वादन का प्रश्न है उनकी तैयारी और सफाई सभी को आकर्षित करती है।

(९) बायें को घसीट कर लम्बी मीण्ड निकालने की प्रथा बनारस घराने में अधिक देखने की मिलती है।

बनारस घराने की कुछ बन्दिशें यहाँ उदाहरणार्थ प्रस्तुत हैं :

कायदा—ताल त्रिताल

धीक	धीना	तिर कट	धीना	घागे	नति	- कती	नाड़ा
X				२			
सीक	सीना	सिरकट	सीना	घागे	मधि	- कधी	नाड़ा
•				३			

बनारसी (झुलन को) गत—ताल त्रिताल

घागेन	घागेतिट	तागेन	ताकेतिट
X			
बड़धाधि	गेनधा-	ता-न	धा-कटतक
२			
धा-न	धा-बड़धे	तेटक	तेटेगेन
•			
धा-क	तेटेगेन	धा-क	तेटेगेन
३			
धा,	- बड़धे	तेटक	तेटेगेन
X			
धाक	तेटेगेन	धा-क	तेटेगेन
२			
धा,	- बड़धे	तेटक	तेटेगेन
•			

धा-ऊ तेटेगेन धा-ऊ तेटेगेन धा
३

लम्गी—ताल त्रिताल

धिग नाधि गति नाड़ा | तिक नाधि गधि नाड़ा

जनानी गत—त्रिताल

धेनकत किटगेन धागेत्रक धिनगेन धा - - - - - धिनगेन प्रकधिन
धेनकत किटगेन धागेत्रक धिनगेन धिनगेन प्रकधिन धागेत्रक तुनाकता
तिनतड़ा - नधिन धागेत्रक धिनगेन धागेत्रक धिनगेन तिनतड़ा - नधिन
धागेत्रक धिनगेन धागेत्रक धिनगेन तिनतड़ा - नधिन धागेत्रक तिनगेन
तिनकत किटगेन धागेत्रक तिनगेन धा - - - - - तिनगेन प्रकधिन
तिनकत किटगेन धागेत्रक तिनगेन तिनगेन प्रकधिन धागेत्रक तुनाकता
तिनतड़ा - नधिन धागेत्रक धिनगेन धागेत्रक धिनगेन तिनतड़ा - नधिन
धागेत्रक धिनगेन धागेत्रक धिनगेन तिनतड़ा - नधिन धागेत्रक धिनगेन | धा
x

पंजाब घराना

अभी तक तबले के जितने घरानों की चर्चा की गयी है, वे सभी तबले के मूल घराने अर्थात् दिल्ली से सम्बन्धित हैं। परन्तु तबले के इस बहुचर्चित पंजाब घराने का कहीं से सम्बन्ध दिल्ली घराने से नहीं स्थापित होता। इस घराने के इतिहास से ऐसा ज्ञात होता है कि इसका विकास स्वतंत्र पखावज के आधार पर हुआ है। इस सम्बन्ध में देश के सुप्रसिद्ध तबला वादक उस्ताद अल्लारखा और प० किशन महाराज जी भी मानते हैं कि यह तबले का प्राचीनतम घराना है और उसकी पुष्टि में वे कहते हैं कि पखावज के समान पंजाब में बाँया (धामा) पर आटा चिपकाने की प्रथा अभी भी कहीं-कहीं देखने को मिलती है। इसकी पुष्टि विदेशी लेखक रोबर्ट एस गार्टलिव ने अपनी पुस्तक *The Major Traditions of North Indian Tabla Drumming Part I* के पृष्ठ ७ पर की है। इस विषय पर ग्रेफ्ट चर्चा पीछे के अध्यायों में की जा चुकी है। अतः यहाँ उसकी पुनरावृत्ति अनावश्यक है।

दिल्ली घराने के प्रवर्तक उ० सिद्धार खाँ दाढ़ी तथा पंजाब के भवानीदास दोनों समकालीन थे तथा अपने समय के उत्कृष्ट पखावजी माने जाते थे।^१ लाला भवानी दास के नाम के विषय में काफी मतभेद है। उन्हें कोई भवानी दास तो कोई भवानी दीन और कोई भवानी सिंह कहते हैं। "मज्दून-उल-मूसिकी," "राग दर्पण" तथा अन्य पुस्तकों के अनुसार लाज खाँ डेरदार तथा कुदऊ सिंह पखावजी, दोनों ने लाला भवानी दास से ही सीखा था। अतः दोनों घरानों के प्रवर्तक एक ही व्यक्ति लाला भवानी दास हैं। अन्तर केवल इतना है कि पंजाब घराने के लोग भवानी दास तो अन्य घराने के लोग भवानी दीन कहते हैं। वैसे दीन और दास के अर्थ भी समान हैं।

वृज के श्री छेदालाल टीकाराम पखावजी द्वारा बल्लभ सम्प्रदाय की 'गर्ग संहिता' पुस्तक के आधार पर लिखे गये वृज के पखावजियों के इतिहास की हस्तलिपि के अनुसार लाला भवानी दास वृज के निवासी थे। वे मोहम्मद शाह रंगीले के समय में दिल्ली दरबार के कलाकार थे। सन् १७१६ ई० से सन् १७३० ई० के बीच दिल्ली दरबार में भवानी दास तथा उ० सिद्धार खाँ दाढ़ी के बीच प्रतियोगिताएँ हुआ करती थीं। दगल और प्रतियोगिताओं का आयोजन उन दिनों प्रायः होता रहता था। अतः भवानी दास और सिद्धार खाँ के बीच ऐसी प्रतियोगिताएँ हुई ही और उन में कभी सिद्धार खाँ पराजित हुये हों तो आश्चर्य नहीं। आचार्य बृहस्पति ने भी इस घटना का उल्लेख अनेक बार अपनी पुस्तक "मुसलमान और भारतीय संगीत" तथा "संगीत चिन्तामणि" में किया है। कहते हैं कि पराजय में धुन्ध होकर सिद्धार खाँ ने पखावज बजाना छोड़ दिया और तबले को अपना लिया। भवानी दास अपने समय के एक उत्कृष्ट पखावजी थे। देश भर में उनका बहुत नाम तथा कीर्ति थी। अतः विविध स्थानों से

उनकी आमंत्रण मिलते रहते थे। एक बार लाहौर के सूबेदार के निमन्त्रण पर वे पंजाब गये। वहाँ पर उन्होंने कई प्रतिभाशाली स्थानीय व्यक्तियों को शिष्य बनाया, जिनमें ताज खाँ डेरेंदार, हद्दू खाँ साहौर वाले, कादीर बस्या (प्रथम) इत्यादि अनेक कलाकार प्रसिद्ध हुये, जिनसे वहाँ की परम्परा फैली और घरानों के रूप में विकसित हुई।

लाला भवानी दास और सिद्धार खाँ समकालीन थे। अतः दोनों की परम्पराएँ एक ही समय में कुछ आगे पोछे फैलीं। जब कि अनुमान है कि भवानी दास के शिष्य कुदरु सिंह का घराना लगभग अर्द्ध शताब्दी के बाद स्थापित हुआ।

यहाँ विशेष उल्लेखनीय तथ्य यह है कि सिद्धार खाँ ने जब से तबला प्रहण किया, उसी की उन्नति, प्रचार एवं प्रसार में लगे रहे और समकालीन भवानी दास के प्रयत्नों से पंजाब में पखावज का एवं उनके शिष्य कुदरु सिंह से दलिया (मध्य प्रदेश) में पृथक् घराना स्थापित हुआ जो आज भी कुदरु सिंह घरानों के नाम से प्रसिद्ध है। यह भी सर्वविदित है कि आज से लगभग सौ वर्ष पूर्व तक पंजाब में पखावज ही बजती रही और उसकी आठ में तबला और दुक्कड़ पनपता रहा।

हम पूर्व में भी बतला चुके हैं कि दुक्कड़ पंजाब का एक प्राचीन लोक वाद्य है, जो तबले के समान दो भागों वाला वाद्य है। भवानी दास जी ने इस वाद्य पर एक नवीन बाज का आविष्कार किया और लोगों को उसकी शिक्षा भी दी। कहते हैं कि दास जी ने उसे अभिजात संगीत में स्थान दिसाने का प्रयास किया। दुक्कड़ तबले के सदृश वाद्य होने के कारण कुछ लोगों की धारणा है कि वही तबले का पूर्वज है और पंजाब ही तबले का आदि घराना।

भवानी दास के विषय में कुछ लोगों का आरोप है कि वे मुसलमानों को विद्या नहीं देना चाहते थे। परन्तु यह बात निर्मूल मान्य नहीं है। क्योंकि ताज खाँ डेरेंदार के पुत्र नासिर खाँ पखावजी उन्हें के शिष्य थे, जिसने अपने समय में खूब ख्याति प्राप्त की थी। अथवा दरबार में महाराज कुदरु सिंह के साथ उनकी प्रतियोगिता हुई थी इसका उल्लेख भी मिलता है। पं० भातखण्डे जी ने अपने संगीत शास्त्र के चौथे भाग में तथा मोहम्मद करम इमाम ने मञ्दन-उल-मूसिकी में पंजाब घरानों के नासिर खाँ पखावजी की प्रशंसा की है। अतः भवानी-दास के अनेक शिष्य पखावज बजाते थे, ऐसा प्रमाणित होता है। उल्लेखनीय है कि पखावज के साथ-साथ यहाँ दुक्कड़ का प्रचार भी होता रहा, क्योंकि खरे हुयेन दोबकिया के पुत्र अमीर अली की उन्होंने दुक्कड़ ही गिधायी था, ऐसा उल्लेख वृत्र की हस्तनिधि में मिलता है। इस प्रकार पंजाब घरानों में पखावज और दुक्कड़ दोनों का बराबर प्रचार होता रहा। मगनरु घरानों के उस्ताद मोदू खाँ की पत्नी फ़िरी पंजाबी उस्ताद की पुत्री थी। उन्हें अपने बानिद की अनेकों गतें याद थीं, ऐसा उल्लेख मञ्दन-उल-मूसिकी में मिलता है। बनारस के पं० रामसहाय की गुरु-गत्नी में पंजाब घरानों की काफी चिन्ता मिली थी, ऐसा बनारस घरानों का इतिहास भी बताता है। अतः किम्वदन्त में सिद्धार खाँ के द्वारा तबले के बाज और दिन्नी घरानों की स्थापना हुई उसी काल में पंजाब में भी माम्ना भवानी दास द्वारा दुक्कड़ का प्रचार हुआ होगा। इतना ही तो है कि उस समय तक पंजाब में पखावज ही सर्वोत्कृष्ट अवनत वाद्य माना जाता था।

इतिहास साक्षी है कि सन् १८४०-४० ई० तक देश के विभिन्न स्थानों पर उसका बजना प्रारम्भ हो गया था और गने-जने-दिन्नी, अडवाडा, सगनरु आदि घराने बानम होने

लगे थे। परन्तु पंजाब में अभी तक अपनी परम्परा में कोई अन्तर नहीं आया था। उ० फकीर बख्श पखावजी वहाँ के पहले कलाकार थे जिन्होंने तबला वादन के महत्व को समझा और देश में उसके प्रति बढ़ती हुई लोकप्रियता का मूल्यांकन किया। अतः उन्होंने भवानीदास जी द्वारा विकसित दुक्कड़ पर बजने वाले नवीन बाज को तबले पर बजाना प्रारंभ किया। तत्पश्चात् मियाँ फकीर बख्श के गुरु-भाइयो, पुत्र मियाँ कादीर बख्श ने तथा उनके कुछ शिष्य-प्रशिष्यों ने भी उनके इस प्रयास में यथा योग्य सहयोग दिया और इस प्रकार पंजाब घरानों में तबले का प्रचार प्रारंभ हो गया। उस समय वहाँ के तबले की आकृति दुक्कड़ से मिलती जुलती थी। उसकी वादन शैली पर पखावज का स्पष्ट एवं अत्यधिक प्रभाव देखा जाता था। यही कारण है कि तबले पर जैंगलियों के स्थान, पूरे पंजे का प्रयोग, बोलों की विकास पद्धति, लयकारी का गणित एवं बन्दिशों की रचना में पंजाब घरानों का तबला दूसरे सभी घरानों की अपेक्षा पखावज के सर्वाधिक निकट लगता है।

पंजाब घरानों की परम्परा

पीछे के पृष्ठों में पंजाब में तबले के प्रचलन और विकास की पर्याप्त चर्चा की जा चुकी है, जहाँ उन सबके पीछे लाला भवानीदास का नाम जुड़ा हुआ है। वह समय अविभाजित भारत का था। सन् १९४७ ई० में भारत विभाजन के पश्चात् पंजाब घरानों का मूल केन्द्र लाहौर पाकिस्तान में चला गया। वहाँ की परम्परा का विस्तृत विवरण देने में हम असमर्थ हैं। हाँ, यहाँ हम भवानीदास के उन प्रमुख पाँच शिष्यों की चर्चा करेंगे जिनके प्रयास से भारत में पंजाब घरानों की परम्परा विकसित हुई (१) मियाँ कादीर बख्श (प्रथम) (२) हद्दू खाँ लाहौर वाले (३) ताज खाँ डेरेदार (४) अमीर अली (खन्ने हुसेन डोलकिया के पुत्र) तथा (५) शिष्य, जिनका नाम अज्ञात है, किन्तु उनकी परम्परा मिलती है।

लाला भवानीदास के प्रथम शिष्य मियाँ कादीर बख्श (प्रथम) से जो परम्परा चली, उसमें उनके पुत्र मियाँ हुसेन बख्श, पौत्र मियाँ फकीर बख्श एवं शिष्य भाई बाग, फकीर बख्श के पुत्र मियाँ कादीर बख्श तथा शिष्यों में करम इलाही, मियाँ मलंग, मीरा बख्श धिलवालिये, बहादुर सिंह इत्यादि तथा कादीर बख्श के अनेकों शिष्यों में उ० अस्ता रखा एवं उनके पुत्र जाकिर हुसेन के नाम अग्रगण्य हैं। मियाँ हुसेन बख्श के शिष्य भाई बाग की परम्परा भी लम्बी है जिसमें उनके पुत्र भाई अमीर, शिष्य भाई मंदा तथा वशज एवं प्रशिष्यों में भाई नसिरा, भाई सन्तु, गुरामल तथा दासमल के नाम उल्लेखनीय हैं। मियाँ कादीर बख्श (प्रथम) की यह परम्परा जिस प्रकार भारत में फैली है उसी प्रकार पाकिस्तान में भी फैली थी। आज भी इस परम्परा के कुछ शिष्य पाकिस्तान में हैं।

लाला भवानीदास के दूसरे शिष्य हद्दू खाँ लाहौर वाले की परम्परा का इतिहास हमें नहीं मिल सका। उनके शिष्य मुख्यतः पाकिस्तान में फैले हैं, किन्तु इस घराने के कुछ प्रमुख कलाकारों की मुलाकातों से प्राप्त जानकारी के अनुसार बनारस के प० बलदेव सहाय ने उ० हद्दू खाँ से शिक्षा ग्रहण की थी। जर्मन लेखक श्री रोबर्ट गाटलिव ने अपनी पुस्तक 'दी मेजर ट्रेडिशनस ऑफ नार्थ इन्डियन तबला ड्रमिंग' में भी इस बात का उल्लेख किया है। यद्यपि बनारस के तबला वादक इस कथन का विरोध करते हैं।

लाला भवानीदास के तीसरे शिष्य ताज खाँ डेरेदार से जो परम्परा चली, उसमें उनके

पुत्र नासिर खाँ पखावजी का नाम प्रमुख है वे अपने समय के कुशल पखावजी थे । अवध दरबार में महाराज कुदरु सिंह के साथ उनकी प्रतियोगिता हुई थी, ऐसा उल्लेख मिलता है जो उनके उत्कृष्ट कलाकार होने को प्रमाणित करता है । उ० नासिर खाँ बड़ोदरा (गुजरात) दरबार के कलाकार रहे । अतः उनके शिष्य-प्रशिष्यों की विशाल संख्या बड़ोदरा में फैली, जिनमें उनके पुत्र उ० निसार हुसेन खाँ, पौत्र नजीर खाँ तथा प्रमुख शिष्य पं० कान्ता प्रसाद के नाम उल्लेखनीय हैं ।

लाला भवानीदास के चौथे शिष्य अमीर अली, खन्वे हुसेन डोलफिया के सुपुत्र थे । खन्वे हुसेन अपने समय के उत्कृष्ट कलाकार थे । वे लाला भवानीदास के समकालीन, मित्र एवं प्रतिद्वन्दी थे । वे लालाजी का बड़ा आदर करते थे । अतः उनके साथ प्रतियोगिता में हार जाने के पश्चात् उन्होंने अपने पुत्र अमीर अली को लाला भवानीदास का शिष्य बना दिया । इस तथ्य का प्रमाण वृज की पोथी में उपलब्ध है । दुर्भाग्य से अमीर अली की वंश अवध शिष्य परम्परा का उल्लेख नहीं मिलता ।

लाला भवानीदास के पाँचवें शिष्य का नाम अज्ञात है जिनसे भवानी प्रसाद ने शिक्षा पायी थी । उनके प्रमुख शिष्यों में वृज के मन्खन लाल पखावजी का नाम भी आता है, जिन्होंने भवानी प्रसाद के उपरान्त अपने पिता तथा चाचा से कुदरु सिंह एवं नाना पानसे घरानों की विद्या भी प्राप्त की थी ।

पंजाब घरानों में सबसे के प्रचार तथा उसके साहित्य को समृद्ध एवं बहुश्रुत करने का प्रमुख श्रेय उ० कादीरबख्श (प्रथम) के पौत्र मियाँ फकीर बख्श तथा प्रपौत्र मियाँ कादीरबख्श (द्वितीय) को जाता है । सबसे के विकास में उन दोनों पिता-पुत्रों का तथा फकीरबख्श के शिष्य करम इलाही, बाबा मलंग इत्यादि का योगदान अमूल्य है ।

उ० फकीर बख्श अपने युग के महान् कलाकार थे । पखावज एवं तबला दोनों पर उनका समान अधिकार था । उनके वादन पर लोग मुग्ध हो जाते थे । कहा जाता है कि मियाँ फकीर बख्श के सवा साढ़ शिष्य थे । यद्यपि यह बात अतिशयोक्ति पूर्ण लगती है तथापि इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि खाँ साहब ने सबसे का काफी प्रचार किया ।

मियाँ फकीर बख्श के प्रथम एवं प्रमुख शिष्य मियाँ करम इलाही थे, जो ज्ञान एवं विद्या की दृष्टि से काफी गुणी व्यक्ति माने जाते थे । कहते हैं कि फकीर बख्श को काफी अवस्था में पुत्र हुआ था । अतः मियाँ कादीर बख्श की शिक्षा पिता के उपरान्त मियाँ करम इलाही से भी हुई थी । मियाँ करम इलाही के भी अनेक शिष्य हिन्दुस्तान और पाकिस्तान में प्रसिद्ध हैं, जिनमें मियाँ नबी बख्श कालरिये, बनारस के वासुदेव प्रसाद, सुधियाना के बहादुर सिंह इत्यादि के नाम लिये जाते हैं ।

मियाँ फकीर बख्श के दूसरे शिष्य बाबा मलंग (सन् १८७० ई० से सन् १९४०-४१ ई० के बीच) एक उत्कृष्ट कलाकार हो गये हैं । उनके भी सैकड़ों शिष्य-प्रशिष्य आज पंजाब तथा पाकिस्तान में फैले हुये हैं । उनका भानजा तालब हुसेन, शिष्य शौकत हुसेन, इनायत अली, अयोध्या प्रसाद रावतपीडी वाले आदि आज पाकिस्तान में नामी तबला वादकों के रूप में अपना स्थान रखते हैं । संतुपरान्त फकीर बख्श के प्रसिद्ध शिष्यों में भीरा बख्श धिलवालिये, फकीर बख्श फतेहउल्ला (पेशावर) आदि का भी योगदान अनन्य है । बाबा मलंग तथा

मौरा वरुण धिलवालिये के प्रमुख शिष्यों में बहादुर सिंह का नाम भी आता है जिनकी विस्तृत शिष्य परम्परा लुधियाना, जालंधर, पटियाला, अमृतसर, चंडीगढ़ आदि में फैली है। ये सभी कलाकार ११वीं शती के उत्तर-मध्य काल से २०वीं शती के मध्य के बीच हुये हैं।

मियाँ कादीर वरुण (द्वितीय) का देहान्त करीब ७० साल की उम्र में सन् १६६० ई० में लाहौर (पाकिस्तान) में हुआ। वे पंजाब घराने के महान् कलाकार थे। तबला तथा पखावज दोनों पर उनका समानाधिकार था। उनके शिष्यों में लाल मोहम्मद खाँ, महाराजा टीकमगढ़, भाई नसिरा, शोकत हुसेन, सादिक हुसेन, रायगढ़ के राजा चक्रधर सिंह, अल्ता घेंता खाँ तथा अल्ता रखा खाँ आदि सुप्रसिद्ध हैं। उ० अल्ता रखा के पुत्र जाकिर हुसेन भी तबला जगत् में अपना महत्वपूर्ण स्थान बना चुके हैं।

पंजाब घराने की विशेषतायें

(१) इस घराने का बाज पखावज से अत्यधिक प्रभावित होने के कारण जोरदार और छुला है, जिसमें चारों उँगलियों के प्रयोग के साथ सबल पर थाप का भी खूब प्रयोग होता है।

(२) इस घराने की वादन शैली में ठेके के बाँट का काम तथा सयकारी के हिसाब का गणित जटिल होता है। जैसे, चक्रदारों में साढ़े नव मात्रा का पल्ला और पीने दो मात्रा का दम तथा साढ़े पन्द्रह मात्रा का पल्ला और पीन मात्रा का दम इत्यादि।

(३) पंजाब घराने की बन्दिशों पर वहाँ की भाषा का स्पष्ट प्रभाव है : जैसे धाती के स्थान पर धात का उच्चारण अथवा धिरधिर क्त के स्थान पर धेर धेर केट का उच्चारण इत्यादि।

(४) पंजाब घराने में कायदे का प्रचार कम है और जो हैं भी वे काफी जटिल एवं सयकारी युक्त हैं। पंजाब मुख्यतः अपने गतों एवं रेलों के लिये प्रसिद्ध है।

(५) बन्दिशों में धिनाड, धिदन्त, कृत्तन, धाडागेन आदि तथा ठेके में धाती धाडा तथा अति द्रुत गति में धेरकेत तेरकेत बोलों का प्रयोग होता है।

(६) वार्यों पर मीण्ड का काम तथा तबला-वार्यों का लचीलापन पंजाब घराने की अपनी विशेषता है।

(७) पंजाब प्रान्त सीमा पर होने के कारण संरक्षण के हेतु युद्ध की अनिवार्यता वहाँ के जन-जीवन में घुलमिल गयी है जिसका प्रभाव वहाँ के संगीत पर भी देखने को मिलता है। यही कारण है कि पंजाब का संगीत जोरदार एवं तेज गति युक्त प्रधान है। वह युद्ध में उत्तेजनार्थ तो शांति में शृंगार प्रधान एवं मनोरंजनार्थ है। उसकी बन्दिशें ओज, गति एवं शौर्य भरे शब्दों से पूर्ण हैं।

यहाँ पर पंजाब घराने की कुछ बन्दिशें उदाहरणार्थ प्रस्तुत हैं जो इस घराने के प्रति-निधि उ० अल्ता रखा खाँ एवं कुछ गुणी जनों से प्राप्त हो सकी है।

कायदा—ताल त्रिताल (कहरवा अंग)

धात्रकधि किटधाड़ धागेनधा गधाति - | धागे नति नग धेत धागेनति नानाकेन |
 × २

तात्रकति किट ताड़ तागे नता केना ति - | धागे नति नगधेत धागे नति नानाकेन |
 ० ३

पेशकार अंग का कायदा—ताल त्रिताल

धिता वड़धि ता - - वड़ धिधि | धा - ग धा धा तुना किट तक |
 × २

सिता वड़ति ता - - वड़ ति ति | धा - ग धा धा तुना किट तक |
 ० ३

साहोरी गत—जुगल धोलों की, ताल त्रिताल—तिख जाति

धेना धा - ड धेना धा - ड धग, न ग, धिन धग, न ग, धिन |
 × २

तकत धा - ड तकत धा - ड तकधि नतक तकधि नतक |
 ० ३

तक, त क, तिन तिन, त क, तक तिट, ति ट, कत कत, ग दि, गदि |
 × २

पे पे धि न धिन पे पे धि न धिन | धेर धेर किट धा-ड धा - - धेर धेर किट धा-ड धा - -
 ० ३

अध्याय ६

बंगाल की विविध परम्परायें

भारत के विभाजन से पूर्व बृहद् बंगाल के संगीत समाज में तबले की जो विभिन्न परम्परायें चली हुई थीं, उनका संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

१ विष्णुपुर परम्परा

बंगाल का विष्णुपुर जिला संगीत कला के प्रचार एवं विकास का प्रमुख स्थान रहा है। चाहे छुपद गायकी हो या स्याल, पखावज हो या तबला वादन हर क्षेत्र में उसकी अपनी विशिष्ट परम्परा रही है।

विष्णुपुर में तबले की दो प्रमुख परम्पराएँ चलीं। एक बेचाराम चट्टोपाध्याय द्वारा तथा दूसरी रामप्रसन्न बंदोपाध्याय द्वारा स्थापित। विष्णुपुर में पहले पखावज का प्रचार था तत्पश्चात् तबला-वादन का विकास हुआ। उल्लेखनीय है कि दोनों परम्परायें लखनऊ घरानों से सम्बन्धित हैं।^१

श्री बेचाराम चट्टोपाध्याय की परम्परा

विष्णुपुर परम्परा में तबले का जो इतिहास आज हमारे पास उपलब्ध है, उसका आरम्भ श्री बेचाराम चट्टोपाध्याय से हुआ है। विष्णुपुर छुपद गायन की परम्परा काफी प्राचीन है। अतः उस गायकी की संगति के लिए पखावज का प्रचार भी वहाँ पहले से था।

बेचाराम जो मूलतः एक पखावज वादक थे। उन्होंने तबले की शिक्षा फरुक्खाबाद घरानों के प्रवर्तक तथा लखनऊ के उ० बख्श खाँ के दामाद उ० हाजी विलायत अली से, संभवतः लखनऊ में रहकर प्राप्त की थी। विष्णुपुर में तबले के प्रचार का सम्पूर्ण श्रेय उन्हीं को है। अनुमान है, कि उनका समय सन् १८६० ई० के आसपास का रहा होगा।^२

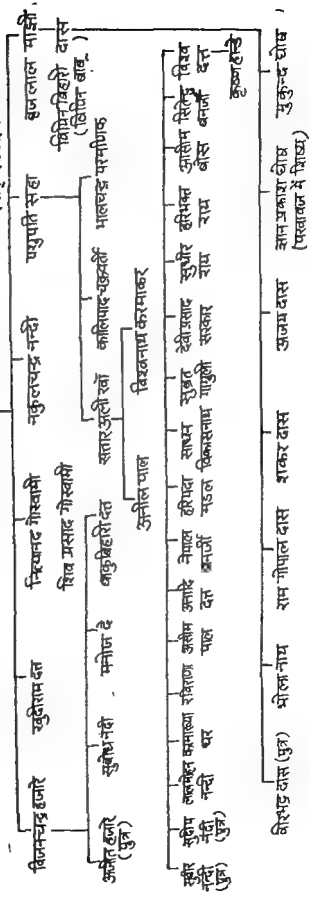
श्री चट्टोपाध्याय विष्णुपुर के गोपालपुर नामक गाँव (आजकल बंगला देश) के निवासी थे। पखावज वादन की कला जो उन्हें अपने पूर्वजों से विरासत में मिली थी। परन्तु वे पखावज तथा तबला दोनों पर समानाधिकार रखते थे। उन्होंने विद्या का प्रचार उन्मुक्त हृदय से किया। उनके भतीजे गिरीश चन्द्र चट्टोपाध्याय तथा नारामण चट्टोपाध्याय अच्छे कलाकार माने जाते थे। श्री बेचाराम के शिष्यों में भैरव चक्रवर्ती (गैला), गिताई संतुवाई, हरिपदा करमकार, राजा जगेन्द्रनाथ राय (नाटोर) तथा सुप्रसिद्ध ईश्वरचन्द्र सरकार आदि ने इस क्षेत्र में काफी स्याति अर्जित की। श्री सरकार अपने समय के उत्कृष्ट कलाकारों में एक माने जाते थे। आज भी बंगाल के लोग उन्हें सम्मान से याद करते हैं।

१. तबला कथा (बंगाली) : सुबोध नन्दी कृत।

२. तबला कथा (बंगाली) (विष्णुपुर घराना अध्याय) : सुबोध नन्दीकृत।

विष्णुपुर की परम्परा (द्वितीय)

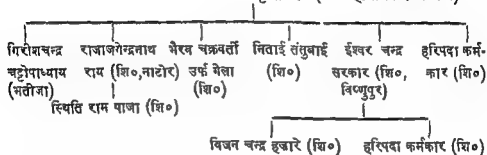
रामप्रसन्न बन्धीपाठ्याय (३० मम् रत्नो (लखनऊ) के शिष्य)
(सन् १८७४ ई० के पञ्चात)



भैरव चक्रवर्ती के शिष्यों में राजग्राम के स्थितिराम पांजा तथा ईश्वर चन्द्र सरकार के शिष्यों में विजयचन्द्र हजारे और हरिपद करमकार के नाम उल्लेखनीय हैं।

इस पीढ़ी के पश्चात् आज कल विष्णुपुर की तबला परम्परा के विषय में कोई विशेष जानकारी प्राप्त नहीं होती। प्राप्त परम्परा इस तालिका से अधिक स्पष्ट हो जायेगी—

बेचाराम चट्टोपाध्याय (शिष्य हाजी विलायत अली)



श्री राम प्रसन्न वन्दोपाध्याय की परम्परा

विष्णुपुर घराने की दूसरी परम्परा के जन्म एवं विकास का श्रेय राम प्रसन्न बंदोपाध्याय को है। अनुमान है, उनका समय सन् १८७५-८० ई० के पश्चात् का रहा होगा। वे उत्साह मग्न छात्र (मम्नू छात्र) के शिष्य थे। राम प्रसन्न जी विष्णुपुर के मूल निवासी थे। परन्तु तबले की शिक्षा उन्होंने कलकत्ते में प्राप्त की थी। मम्नू छात्र जब भी कलकत्ता आते थे, वे भी वहाँ पहुँच जाते थे। इस प्रकार उन्होंने कला की बारीकियों का सूक्ष्म अध्ययन किया।³

श्री राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय सबला, पञ्चावज तथा गायन में निपुण थे । उन्होंने अपनी विद्या का खूब प्रचार किया तथा अनेक शिष्य तैयार किये । इनकी विशाल शिष्य परम्परा में सर्व श्री खुदीराम दत्त, बृजलाल माभी, लकुल चन्द्र नन्दी, नित्यानन्द गोस्वामी, पशुपति सखा तथा विजयचन्द्र हजारे का नाम विशेष उल्लेखनीय है ।

उनके प्रशिष्यों की सूची में नित्यानन्द गोस्वामी के पुत्र शिवप्रसाद गोस्वामी, पशुपति सखा के शिष्य कालिपाद चक्रवर्ती, भानचन्द्र परमणिक तथा सत्तार बली खाँ (सटौश), श्री वृज-लाल माफ़ी के शिष्य विपिन बिहारी दास (विपिन बाबू), श्री विजयचन्द्र हजारे के पुत्र सुजित हजारे तथा शिष्य मनोज दे, बाँकेबिहारी दत्त एवं सुबोध नन्दी के नाम लिये जाते हैं। उनकी चौथी पीढ़ी के कलाकारों में सर्व श्री सुदीप नन्दी, सुवीर नन्दी, विश्वनाथ करमकार, अनील पाल आदि के नाम प्रमुख हैं। कलकत्ता के सुप्रसिद्ध तबलावादक पद्मभूषण ज्ञानप्रकाश घोष ने पञ्चावज वादन की शिक्षा इसी परम्परा के सुप्रसिद्ध कलाकार श्री विपिनबाबू से प्राप्त की है।

२. ढाका की परम्पराएँ

वासक परम्परा

अविभाजित भारत के पूर्व ढाका का क्षेत्र पूर्वी बंगाल में था। देश के अन्य स्थानों के

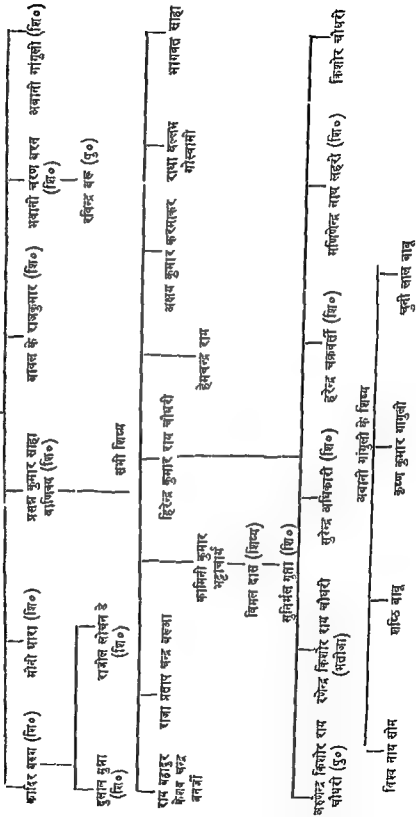
३. सबला कथा (बंगाली) : सुबोध नन्दी, विष्णुपुर घराना ।

गुरु उस्ताद हुसैन अली खाँ फरुखाबाद घराने के प्रवर्तक हाजी विलायत अली खाँ के पुत्र थे । यद्यपि श्री मुबोध नन्दी की 'तबला कथा' नामक बंगला पुस्तक में उनके गुरु का नाम हुसेन बरह लिखा है । तथापि फरुखाबाद घराने के हुसैन अली की शिष्य परम्परा में ही अताहुसेन का नाम जोड़ता अधिक उचित जान पड़ता है । सम्भव है कि उस्ताद हुसेन बरह जो कि हाजी विलायत अली खाँ के वामाद थे, उनसे भी सीखा हो । खाँ साहब की कर्म भूमि ढाका थी । वे मुर्शिदाबाद का राजाग्रय छोड़ कर ढाका चले आये और जीवन के अन्त समय तक वहीं रहे । वहाँ के सुप्रसिद्ध तबला वादक श्री वाणिव्य उनके प्रमुख शिष्यों में से थे । उनके अतिरिक्त खाँ साहब के शिष्यों की बड़ी संख्या है, जिनमें अधिकतर लोग मुर्शिदाबाद, ढाका एवं बंगाल के अन्य भागों से सम्बन्धित थे, जिनमें मुर्शिदाबाद के उस्ताद कादिर बरह, मोनीधारा, बाबल के राजकुमार, भवानी चरण बरन, अचानी गांगुली आदि प्रमुख थे । उस्ताद अताहुसेन खाँ के अनेक शिष्यों में निम्नलिखित कलाकार उल्लेखनीय है :—

त्रिपुरा के कामती कुमार भट्टाचार्य, अशय कुमार करमकार, राधा बल्लभ गोस्वामी, भागवत साहा, राय बहादुर केशवचन्द बनर्जी, हिरेंद्र किशोर राय चौधरी, राणेन्द्र किशोर राय चौधरी, अरुणेन्द्र किशोर राय चौधरी, विमल दास, सुनिर्मल, निर्मल बन्दोपाध्याय, सुरेन्द्र अधिकारी, हरेन्द्र चक्रवर्ती, मणिन्द्रनाथ तहरो, विश्वनाथ सोम, शक्ति बाबू, चुन्नीलाल बाबू, दुलाल मुन्ता, रविन्द्र बरन, कृष्ण कुमार गांगुली इत्यादि । ये सूची श्री नन्दी कृत 'तबला कथा' से प्राप्त हुई है । इस घराने की तालिका आगे देखिये ।

ठाका के उस्ताद अता हुसेन खाँ की परम्परा

अता हुसेन

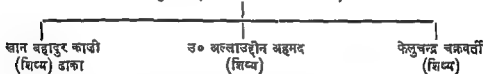


ढाका के छोट्टन खाँ की परम्परा

लखनऊ घराने के छोट्टन खाँ की परम्परा के उ० मम्मन खाँ (मम्मू खाँ) के पौत्र नादिर हुसेन खाँ उर्फ छोट्टन खाँ कुछ समय तक ढाका में रहे। छोट्टन खाँ अपने घराने के सिद्धहस्त कलाकार थे। अतः उनको वहाँ काफी मान सम्मान मिला। ढाका में उनकी शिष्य-परम्परा में वहाँ के जमींदार खान बहादुर काजी उ० अल्लाउद्दीन अहमद खाँ तथा श्री फेलुचन्द्र चक्रवर्ती के नाम महत्वपूर्ण हैं।

उस्ताद छोट्टन खाँ की परम्परा

छोट्टन खाँ (मम्मन खाँ के पौत्र, लखनऊ)



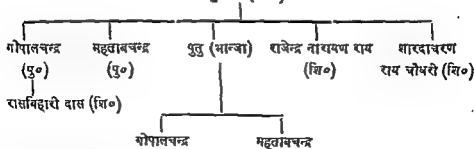
ढाका के मिअन खाँ और सुप्पन खाँ की परम्परा

ढाका के उस्ताद मिअन खाँ तथा उनके पुत्र सुप्पन खाँ (कोई छुप्पन खाँ कहते हैं) अपने समय में अत्यन्त प्रसिद्ध कलाकार माने जाते थे। सुप्पन खाँ ने अपने पिता तथा फक्क़ाबाद घराने के कुछ उस्तादों से भी शिक्षा प्राप्त की थी जिनमें सर्वश्री गुलाम अब्बास, सलारी खाँ, हुसेन बरहा तथा आबिद हुसेन के नाम प्रमुख हैं। उ० सुप्पन खाँ अता हुसेन के गुरु भाई थे। उनके प्रमुख शिष्यों में दुर्गादास लाखा तथा शशीमोहन वासक के नाम उल्लेखनीय हैं।

ढाका के उ० साधुचरण की परम्परा

ढाका की सबसे परम्परा में श्री गगनचन्द्र चौधरी तथा साधुचरण के नाम भी महत्वपूर्ण हैं। साधुचरण की वंश परम्परा में उनके पुत्र गोपालचन्द्र तथा महताब चन्द्र, भतीजा पुतु एवं शिष्य राजेन्द्र नारायण राय, शारदाचरण राय चौधरी (कासिमपुर) तथा रास बिहारी दास उल्लेखनीय हैं। श्री गगनचन्द्र चौधरी के शिष्यों में श्री गोरा मुख्य हैं।

साधुचरण (ढाका)



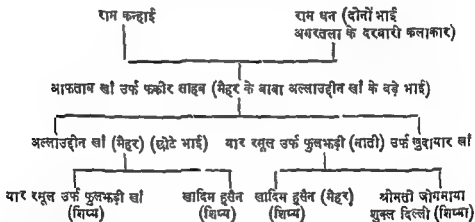
अगरतल्ला के कलाकारों की परम्परा

संभवतः डेढ़ सौ वर्ष पूर्व राम कन्हैया तथा रामधन नाम के दो भाई अगरतला दरबार

के कलाकार थे। यद्यपि उन्होंने किससे सीखा था, इसका उल्लेख कहीं नहीं मिलता, तथापि वे दोनों भाई बड़े कुशल तबला-वादक थे, ऐसी जानकारी प्राप्त होती है। त्रिपुरा जिले के आफताब उद्दीन खाँ मैहर के सुप्रसिद्ध सरोद नवाज बाबा अल्लाउद्दीन खाँ के बड़े भाई थे। अतः बाबा अल्लाउद्दीन खाँ की तबले की शिक्षा उनके बड़े भाई उ० आफताब उद्दीन से सम्पन्न हुई थी। तत्पश्चात् उन्होंने पञ्चावज की तालीम प्रसिद्ध मुद्दंगाचार्य मुरारीलाल गुप्त के शिष्य श्री नन्दी भट्ट से प्राप्त की थी, जो पशुपतियाषट के राजा जोगेन्द्र मोहन टैगोर के दरबारी कलाकार थे।

उ० आफताब उद्दीन माँ काली के परम उपासक थे। उन्हें माँ की सिद्धि प्राप्त थी। अतः वे फकीर साहब के नाम से पहचाने जाते थे। उन्होंने अपने छोटे भाई अलाउद्दीन के उपरान्त अपने नाती मार रमूल उर्फ फुलभङ्गी खाँ को तबले की शिक्षा दी। फुलभङ्गी के पश्चात् मैहर में रह कर बाबा अल्लाउद्दीन से भी सीखा था। फुलभङ्गी तबले के अत्यन्त गुणी एवं कुशल तबला वादक माने जाते थे। उनके तबला वादन में बोलों का सौन्दर्य फुलभङ्गी की भाँति निखर उठने के कारण मैहर के राजा ने उन्हें "फुलभङ्गी खाँ" की उपाधि से विभूषित किया था। इनके शिष्यों में खादिम हुसैन तथा दिल्ली की श्रीमती जोगमाया शुक्ल का नाम उल्लेखनीय है।

अगरतला की परम्परा



कलकत्ता में उ० बाबू खाँ की परम्परा

बंगाल के कलकत्ता नगर में तबले के प्रचार एवं प्रसार में जिन व्यक्तियों का विशेष हाथ रहा है, उनमें से सखनऊ घराने के बाबू खाँ एक हैं। वे सखनऊ घराने के स्थापक बख्शू खाँ के नाती थे। वे दीर्घकाल तक कलकत्ता में रहे और वहाँ अनेक शिष्य तैयार किये, जिनमें नगेन्द्र नाथ बरन, विष्णु भूषण दत्त, अन्मथ नाथ गागुली, चुद्धेश्वर दे, मोतीलाल मित्रा, गोवर्धन पाल, वितयकान्त सरकार, अरुण मुखर्जी, मोहम्मद इस्माईल, इनायत उल्ला खाँ, प्रमुख कुमार साहा वाणिज्य तथा भवानीचरण दास प्रमुख हैं।

ये गुरुनार्यें मुझे उस्ताद अल्लाउद्दीन खाँ की सुपुत्री श्रीमती अन्नपूर्णा देवी से प्राप्त हुई है।

इनके शिष्य-प्रशिष्यों का विस्तृत उल्लेख तालिका में दिया गया है।

कुछ दरबारी परम्परायें

मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् १८वीं शती के उत्तरार्ध में केन्द्रीय शासन की दुर्बलताओं के कारण अनेक छोटे-मोटे राज्य अस्तित्व में आये। इन राज्यों में हैदराबाद, अवध (लखनऊ), मैसूर, रामपुर, रायगढ़, काशी, जौनपुर, इन्दौर, ग्वालियर, भूँसी, बाँदा, दतिया, रोवा, अलवर, जयपुर, जोधपुर, बीकानेर, मेवाड़, डुंगरपुर, चरखारी, बीजना, भावनगर, जामनगर, बड़ोदरा (बड़ौदा), फोल्हापुर, सागली, सातारा, पटियाला, ढाका, रामगोपालपुर, नाटोर, मुर्शिदाबाद आदि प्रमुख थे।

धार्मिक, भौगोलिक, सांस्कृतिक एवं राजकीय विविधताओं एवं शासकों की रुचि तथा प्रभाव के अनुसार संगीत की विविध गतिविधियाँ इन राज्यों में होती रहती थीं तथा अनेक गायन शैलियों का प्राधान्य शासकों की रुचि के अनुसार वहाँ बना रहता था। कहीं ध्रुपद गायकी का प्रभाव था तो कहीं खयाल गायकी का। कहीं ठुमरी-दादरा-टप्पा में रुचि थी तो कहीं सोज मसिये का बोलवाला था। कहीं कस्यक नृत्य एवं तबला वाद्य ध्याया हुआ था तो कहीं वीणा, वीन और पञ्चावज का प्रभाव था। किन्तु यह सत्य है कि इन्हीं राजा-महाराजा, नवाब-ठाकुरों की गुणग्राहिता और संगीत-प्रेम के कारण हमारी संगीतिक एवं सांस्कृतिक परम्परा आज तक सुरक्षित रह सकी है। भारतीय अभिजात सारीत इन देशी राज-रजवाड़ों का सदैव श्रुणी रहेगा। भले ही आज स्वतंत्र भारत में कलाकारों को सरकारी स्तर पर प्रोत्साहन मिल रहा है, फिर भी संगीत कला और उसके कलाकारों को आज भी ऐसे गुणग्राही राजाओं की कमी महसूस होती है।

अब हम आगे कुछ उन राज्यों की विशेष चर्चा करेंगे जहाँ संगीत और संगीतकारों को सरक्षण मिला।

(१) रामपुर दरबार की परम्परा

उत्तर भारत का रामपुर राज्य, एक सम्बन्ध काल पर्यन्त उत्तर भारतीय संगीत प्रणाली का महत्वपूर्ण केन्द्र रहा है। मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् १८वीं शती के उत्तरार्ध में लखनऊ संगीत का महत्वपूर्ण केन्द्र बन गया था। लखनऊ के नवाबों की गुणग्राहिता के कारण दिल्ली के बहुतेरे कलाकार वहाँ आकर बस गये। अवध के संगीत प्रेमी नवाबों ने उन सबको सदा आश्रय दिया था। लखनऊ दरबार के आश्रित कलाकारों में ८० मोहू खाँ, बख्शू खाँ, सलारी मियाँ, हाजी बिलायत खाँ (फर्रुखाबाद), १० राम सहाय जी (बनारस) जैसे तबला-नवाज तथा कुदक सिंह एवं जोध सिंह जैसे मृदंगगाचार्य सम्मिलित थे। किन्तु वाजिद अली शाह के समय में धीरे-धीरे स्वेच्छता आने लगी थी। तत्पश्चात् सन् १८५७ की राष्ट्रीय क्रान्ति हुई और नवाब वाजिद अली शाह का पतन हो गया। इसके साथ ही लखनऊ के कलाकार भी आश्रयहीन हो गये।

उन दिनों अच्छे संगीतज्ञाता और आश्रयदाता के रूप में रामपुर दरबार के नवाबों की काफी कीर्ति फैली हुई थी। अतः बहुतेरे कलाकार लखनऊ छोड़ कर रामपुर के नवाबों की शरण में चले गये। रामपुर के साथ अंग्रेजों का सम्बन्ध मैत्रीपूर्ण था। अतः वहाँ के नवाबों को संगीत तथा साहित्य को प्रोत्साहन देने में कोई कठिनाई नहीं हुई। सबसे महत्वपूर्ण बात तो यह थी कि रामपुर के अधिकतर नवाब, केवल गुणग्राही रसिक व्यक्ति ही नहीं थे बल्कि स्वयं संगीत साधक एवं उत्कृष्ट कलाकार भी थे। यही कारण है कि पिछले डेढ़ सौ वर्ष तक रामपुर राज्य, संगीत का महत्वपूर्ण स्थान एवं संगीतकारों का प्रिय अड्डा रहा।

यह वही स्थान है जहाँ जगप्रसिद्ध संगीतकार पं० रविशंकर एवं उस्ताद अली अकबर खाँ के गुरु बाबा अल्ताउद्दीन खाँ ने उ० बज़ीर खाँ के पास वर्षोपर्यन्त संगीत साधना की थी। इसी रामपुर दरबार के गुणी नवाबों और दरबारी कलाकारों से पं० भातखण्डे ने संगीत शास्त्र का अध्ययन किया था जिसके फलस्वरूप आज संगीत के इतिहास में क्रान्ति सम्भव हो सकी है तथा इसी रामपुर दरबार में विद्वान् पं० केलाश चन्द देव बृहस्पति का उदय हुआ, जिनके प्रपितामह से रामपुर दरबार का संबंध राजपंडित के रूप में पीढ़ी दर पीढ़ी से चला आ रहा है।

रामपुर के रहला वंश के प्रथम नवाब अली मोहम्मद खाँ दिल्ली के बादशाह मोहम्मद शाह रंगीले (सन् १७१६ ई० से सन् १७४६ ई० तक) के समय में हुए थे। दिल्ली के सफर में आने के कारण उनमें भी संगीत एवं साहित्य के संस्कार उद्भूत हुए जो उनके वंशजों में फैल करके पल्लवित हुए। किन्तु विद्या और कला की दृष्टि में नवाब कत्वे अली खाँ का समय (सन् १८६४ से सन् १८८७ ई०) अत्यन्त महत्वपूर्ण माना जाता है। उनके दरबार में बहादुर हुसैन खाँ (सुरसिंघार वादक) से लेकर के अनेक गुणीजन आश्रित थे जिनमें कुदक सिंह पखावजों का नाम भी लिया जाता है। अवध के पतन के पश्चात् कुदक सिंह जी कुछ समय तक रामपुर दरबार के आश्रित कलाकार रहे। लखनऊ के उ० मोदू खाँ तबलावादक भी कुछ वर्ष उनके दरबारी-कलाकार रहे। उ० मोदू खाँ की मृत्यु पचहत्तर वर्ष की आयु में रामपुर में ही हुई थी। नवाब कत्वे अली के सीतेले भाई नवाब हैदरअली खाँ साहित्य और संगीत के महान् उपासक थे। संगीत के अनेक बाजों पर उनका अद्भुत प्रभुत्व था। नवाब हैदरअली के पुत्र नवाब छम्मन खाँ और नवाब जानी साहब भी अपने पिता की तरह ही संगीत के परम सुधारक एवं गुणग्राहक रहे। पं० भातखण्डे जी अपने गुरु के रूप में नवाब छम्मन खाँ साहब का अत्यन्त आदर करते थे।

तत्पश्चात् सन् १८८६ ई० में नवाब हामिद अली खाँ रामपुर की गद्दी पर बैठे और तब से रामपुर में मानो संगीत का स्वर्ण युग प्रारम्भ हो गया, जो सन् १९३० में उनकी मृत्यु पर्यन्त रहा। नवाब हामिद अली स्वयं ध्रुपद, पखावज, तबला तथा नृत्य के विशेषज्ञ थे। पं० भातखण्डे जी नवाब हामिद अली के शिष्य बने थे। नवाब हामिद अली के उपरान्त उन्होंने नवाब हैदर अली के पुत्र नवाब छम्मन साहब एवं उनके मित्र ठाकुर नवाब अली से भी संगीत विषयक अनेक बातों का एवं रागों के तत्व भेद का ज्ञान प्राप्त किया था। पं० भातखण्डे जी की ऐतिहासिक रचनाओं पर रामपुर के नवाबों के अनुग्रह का तथा वहाँ के दरबारी गुणीजनों से किये गये विचार-विनिमय का गहरा प्रभाव है।

उस्ताद हामिद अली खाँ स्वयं तबल के अच्छे ज्ञाता एवं वादक थे। सुप्रसिद्ध तबला-

वादक उस्ताद आजीम खाँ, नवाब साहब के गंदाबद्ध शिष्य बने थे। नवाब हामिद अली खाँ के दरबार में सैकड़ों संगीतज्ञ आश्रित थे जिनमें तबला पखावज के कलाकारों में सर्वश्री गया प्रसाद पखावजी, अयोध्या प्रसाद पखावजी, नाथिर खाँ पखावजी, उ० नटू खाँ (दिल्ली घराना), आजीम खाँ तबला वादक आदि के नाम प्रमुख हैं। फर्रुखाबाद घराने की तबला परम्परा को फूलने-फलने का पूर्ण अवसर रामपुर दरबार में ही मिला था। फर्रुखाबाद घराने के उ० नन्हे खाँ के भाई उ० निसार अली खाँ, सर्वप्रथम नवाब हामिद अली के समय में रामपुर में आकर बसे थे। उनके पीछे-पीछे उ० नन्हे खाँ भी रामपुर आ गये। अपने पिता नन्हे खाँ के साथ उनके पुत्र उ० मसीत खाँ तथा पौत्र करामतुल्ला भी रामपुर रहने लगे थे। इस प्रकार करीब पचास वर्ष का दीर्घकाल फर्रुखाबाद घराने के तबला वादकों ने रामपुर रियासत में बिताया और वहाँ से सुप्रसिद्ध होकर यह घराना सारे भारतवर्ष पर छा गया। सन् १९३० में नवाब हामिद खाँ का देहान्त हो गया। तदुपरान्त नवाब रजाअली खाँ गद्दी नशीन हुए। नवाब रजा अली खाँ भी संगीत प्रेमी एवं कलाकारों के आश्रयदाता थे किन्तु नवाब हामिद अली खाँ के देहान्त के बाद उ० मसीत खाँ रामपुर नहीं रह सके और अपने पुत्र करामतुल्ला के साथ कलकत्ता चले गये। ई० स० १९३० से ई० स० १९६६ तक नवाब रजाअली जीवित रहे। उनके दरबार में उ० अजीम खाँ, उ० अहमदजान खिरकवा तथा उ० शौकत अली जैसे तबलानवाज कई वर्ष पर्यन्त आश्रित कलाकार रहे। उ० शौकत अली के सुपुत्र अस्लम हुसेन तत्परचाट् रामपुर छोड़कर कलकत्ता चले गये।^१

मध्य प्रदेश की विविध दरबारी परम्पराएँ

सम्पूर्ण संगीत जगत् जिन पर गौरव कर सके ऐसे महान् कलाकार, विद्वान्, संगीत प्रोत्साहक एवं गुणग्राही शासकों से मध्य प्रदेश की धरती समृद्ध है। वहाँ की रियासतें जैसे कि खालियर, रोवा, रायगढ़, दतिया, इन्दौर, मैहूर, उज्जैन, जावरा, खलाम, देवास, धार, सागर, बुरहानपुर आदि संघीत के लिये भारत भर में सुप्रसिद्ध हैं। वहाँ के गुणग्राही शासकों ने संगीत एवं संगीतकारों को सदा प्रोत्साहन एवं आश्रय दिया। खालियर के राजा मानसिंह, माडव की लक्ष्मती बाजबहादुर तथा रायगढ़ के महाराज चक्रवर्तिसिंह जैसे संगीतानुरागी, संगीतज्ञ राजाओं ने इस प्रदेश को गौरवान्वित किया है। संगीत भगत् को इस प्रदेश ने ऐसे-ऐसे समर्थ कलारत्न भेंट किये हैं जो भविष्य के क्षेत्र में अजर-अमर हैं। तानसेन को भला कौन भूल सकता है? तानसेन के उपरान्त पिछली दो-तीन सदियों में वहाँ कुछ विशिष्ट प्रतिभाएँ इतनी समर्थ सिद्ध हुई हैं कि जिनके द्वारा नवीन परम्पराओं तथा घरानों का भी आविष्कार हुआ है। विश्वविख्यात बाबा अलाउद्दीन खाँ, उ० अली अकबर, प० रविशंकर आदि कलाकार मध्य प्रदेश की ही देन हैं।

खालियर के राजा मानसिंह और संगीत सम्राट् तानसेन तथा माडव के राजा बाजबहादुर और रानी लक्ष्मती से लेकर आधुनिक युग के सैकड़ों कलाकार जिनमें मैहूर के उ० अलाउद्दीन खाँ, उ० अली अकबर खाँ, प० रविशंकर, श्रीमती अन्नापूर्णा देवी के उपरान्त इन्दौर के उ० अमीर खाँ, जावरा के उ० अन्दुल हसीम आफ्दर खाँ (सितार-वादक), उज्जैन के सितार-

१. आधारित : (क) संगीत चिन्तामणि : आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति : पृ० ३१५-३६५

(ख) भुसरो, तानसेन और अन्य कलाकार : सुलोचना-बृहस्पति : ।

वादक पं० कृष्णराव आप्टेवाले, देवास के रज्जवल्ली तथा पं० कुमार गंधर्व, उ० बन्दे अली खाँ बीनकार, उ० मुराद खाँ बीनकार, उ० आबीद हुसैनखाँ बीनकार, खालियर, के उ० हद्दू खाँ, उ० हस्मू खाँ, उ० बड़े मोहम्मद खाँ, उ० नत्थे खाँ, उ० नत्थन पीरबख्श खाँ, उ० निसार हुसैन खाँ, उ० रहमत खाँ, उ० हाफिज अली, पं० एकनाथ, पं० शंकरराव, पं० कृष्णराव शंकर पंडित, रायगढ़ के महाराज चक्रधर सिंह, मृदंग सम्राट् कुदर्रसिंह महाराज, मृदंगाचार्य नाना पानसे, खालियर के पं० जोरावर सिंह, पं० सुखदेव सिंह, पं० पर्वतसिंह, रायगढ़ के मृदंगवादक ठाकुर लक्ष्मणसिंह, ठाकुर जगदीश सिंह, दुर्गाप्रसाद कयक, पं० कार्तिकराम कयक तथा शास्त्रकार श्री शरदचन्द्र पराजपे एवं श्री प्यारेलाल श्रीमाल का समावेश भी इनमें हो जाता है।

ताल बाद्य के क्षेत्र में तो मध्यप्रदेश का योगदान अनन्य है। संपूर्ण भारत की आधुनिक पञ्चावज विद्या और उसकी परम्परा का वह आदि स्थान माना जा सकता है। पञ्चावज के दोनों प्रमुख घराने कुदर्रसिंह तथा नाना पानसे मध्य प्रदेश की ही देन हैं। कुदर्रसिंह की परम्परा दतिया से फैली है और पानसे की परम्परा इन्दौर से। ये दोनों पञ्चावज की कला के धुरंधर पथप्रदर्शक माने जाते हैं। खालियर के पंडित जोरावर सिंह, उनके पुत्र सुखदेव सिंह, पौत्र पथप्रदर्शक माने जाते हैं। खालियर के पंडित जोरावर सिंह, उनके पुत्र सुखदेव सिंह, पौत्र पर्वतसिंह तथा प्रवीण विजयसिंह, माधव सिंह तथा गोपाल सिंह की परम्परा भी काफी प्रचलित है।

हम यहाँ मध्य प्रदेश की कुछ विशिष्ट दरबारी परम्पराओं का विस्तृत इतिहास देखेंगे जो केवल तबला तथा पञ्चावज से संबन्धित हैं।^२

रायगढ़ दरबार की परम्परा

मध्य प्रदेश की रायगढ़ रियासत की राजपरम्परा अति प्राचीन है। संगीत कला के क्षेत्र में उसका अपना निजी महत्व रहा है। उन्नीसवीं शताब्दि के अन्त में रायगढ़ में ऐसे-ऐसे संगीतानुरागी शासक हुए जिनकी सांस्कृतिक अभिरुचि और संगीत प्रेम ने रायगढ़ को एक विशेष गौरव प्रदान किया।

वर्तमान रायगढ़ राज्य की नींव डालने वाले महारथी नरेश मदनसिंह की सातवीं पीढ़ी के राजा भूपदेवसिंह संगीत के रसिक व्यक्ति थे। गणेशोत्सव के समय संगीत सम्मेलनों का आयोजन उनके पिताजी राजा घनश्याम के समय से होता आ रहा था। राजा भूपदेवसिंह के पश्चात् उनके ज्येष्ठ पुत्र राजा नटवरसिंह उर्फ नारायणसिंह गद्दी नहीं नथीन हुए। उनका शासन काल सन् १६१७ से १६२३ तक का रहा। वे स्वयं अच्छे मृदंगवादक थे तथा संगीत के अत्यन्त अनुरागी थे। किन्तु रायगढ़ राज्य में संगीत का चरमोत्कर्ष “संगीत सम्राट्” महाराजा चक्रधरसिंह के समय में ही हुआ माना जाता है जो कि महापञ्च भूपदेव सिंह के द्वितीय पुत्र थे। वे अपने ज्येष्ठ भ्राता महाराज नटवर सिंह के पश्चात् गद्दी पर बैठे। उनका शासन काल सन् १६२३ से १६४७ तक का रहा है। सन् १६४७ में केवल ४२ वर्ष की अल्पायु में जब उनका देहान्त हुआ तब से रायगढ़ का संगीत महल सूना पड़ गया है।

२. मध्यप्रदेश के संगीतज्ञ प्यारेलाल श्रीमाल तथा इन्दौर, खालियर, रायगढ़, दतिया, आदि स्थानों के विविध तबला-नवाजों, पञ्चावजियों तथा शास्त्रज्ञों की मुलाकातों पर आपाखि।

महाराजा चक्रधरसिंह केवल संगीत प्रेमी ही नहीं बरन् स्वयं एक उच्चकोटि के संगीतज्ञ, तबला वादक, हारमोनियमवादक, सितारवादक तथा कयक नृत्य के विशेषज्ञ एवं रचनाकार थे। भारत के श्रेष्ठ कलाकार दूर-दूर से आकर उनके समक्ष अपनी कला प्रदर्शित करने में गौरव का अनुभव करते थे। श्रेष्ठतम गायक, वादक, नर्तक उनके यहाँ राजाश्रय पाकर रायगढ़ दरबार को सुशोभित करते थे। उल्लेखनीय है कि महाराज चक्रधर सिंह जी को लखनऊ के संगीत सम्मेलन में “संगीत सम्राट्” की उपाधि से विभूषित किया गया था।

सहज है कि ऐसे गुणग्राही राजा के दरबार में कलाकारों का मेला सदैव लगा रहता होगा। कयक नृत्य तथा तबला एवं पखावज के प्रति महाराज को बेहद लगाव था। अतः उनके दरबार में नृत्य तथा तालवाद्यों के उत्कृष्ट कलाकारों की ऐसी महफिलें सजती थी जिनकी कल्पना करना भी आज कठिन है। हम यहाँ पर उनके दरबार के केवल तबला तथा पखावज के कलाकारों की ही चर्चा करेंगे।

उस्ताद कादिर बक्श खाँ, उ० मलंग खाँ, उ० करम इलाही खाँ, (पजाब), उ० गुलाम हुसेन खाँ, खलीफा नत्थू खाँ (दिल्ली), उ० मुनीर खाँ (बम्बई), उ० अब्दोम बक्श, उ० फिरोज खाँ दिल्ली वाले, उ० कादिर बक्श के शिष्य उ० सादिक हुसेन, उ० हबीबुद्दीन खाँ (मेरठ), श्री कृपाराम श्वास (रायगढ़), उ० अहमद जान बिरकवा, उ० जमास खाँ, उ० भूरजी खाँ (इन्दौर), उ० अमीर हुसेन खाँ (बम्बई), उ० फल्लू खाँ तथा अनुजराम मालाकार आदि तबलावादक, पं० शोभा राम अप्पर (कोयंबतूर) जैसे पटम् वादक, तथा ठाकुर लक्ष्मण सिंह, पं० सखाराम, पं० शम्भू पखावजी (बाँदा) श्री रामदास जी, ठाकुर जगदीश सिंह ‘दीन’, श्री कृष्णदास पखावजी, पं० वासुदेव पखावजी आदि पखावज वादक उनके दरबार की शोभायमान करते थे। कुदऊ सिंह घराने के मुदगाचार्य अयोध्या वाले बाबा ठाकुरदास जी वर्षोंपर्यन्त रायगढ़ दरबार में रहे।

महाराज चक्रधर सिंह ने अनेक विद्वानों की सहायता से स्वयं संगीत के कई अमूल्य ग्रन्थों की रचना की। इन हस्तलिखित विशालकाय ग्रन्थों में ‘राग रत्न मञ्जूषा’, ‘नर्तन सर्वस्व’, ‘ताल तोय निधि’, ‘ताल बल पुष्पाकर’ तथा ‘मुरज परत पुष्पाकर’ प्रमुख हैं। ‘ताल तोय निधि’, ‘ताल बल पुष्पाकर’ तथा ‘मुरज परत पुष्पाकर’ तब और ताल के मूल्यवान् हस्तलिखित ग्रन्थ हैं जो महाराजा चक्रधर सिंह जी के वंशज द्वारा आज भी सुरक्षित हैं।

‘ताल तोय निधि’ का वजन ३२ किलो ग्राम है। वह संस्कृत श्लोकों में लिखा गया विशालकाय ग्रन्थ है। उसमें करीब २००० श्लोक हैं। भरत नाट्य शास्त्र, संगीत रत्नाकर तथा संगीत कलाधर आदि ग्रन्थों का आधार लेकर उसकी रचना की गयी है जिसमें दो से लेकर तीन सौ अस्सी मात्रा तक के तालों का तालचक्र सहित विषद वर्णन है।

महाराज चक्रधर सिंह ने इन ग्रन्थ लेखन का जो अनमोल कार्य किया है इसके पीछे उनके गुरुदेव ठाकुर लक्ष्मण सिंह जी पखावजी, पं० भगवान जी पाडेय, अयोध्या निवासी पं० भूषण महाराज तथा संस्कृत श्लोकों के लिए महामहोपाध्याय पं० सदाशिव दास शर्मा का बहुत बड़ा योगदान था। इन विद्वानों के सहयोग से ऐसे अमूल्य ग्रन्थों की रचना हो सकी।^१

३. आधारित : (१) मध्यप्रदेश के संगीतज्ञ : प्यारेलाल श्रीमाल, रामपुर संभाग : पृष्ठ २८३ से ३०४।

(२) रायगढ़ के मुदगाचार्य ठाकुर जगदीशसिंह दीन, नृत्याचार्य कालिकराम पं० फिरतू महाराज तथा दूसरे अनेक गुणी कलाकारों और विद्वानों रायगढ़ में ली गयी भेंट के आधार पर।

३. इन्दौर की दरबारी परम्परा

मध्य प्रदेश के रमणीय नगर इन्दौर को कला एवं साहित्य में समृद्ध करने का श्रेय इन्दौर के महाराजा शिवाजी राव होलकर को जाता है। देश के अनेक मुप्रसिद्ध कलाकार उनके दरबार में आधित थे। मृदंगकेसरी नाना पानसे उन्हीं के दरबार के कलारत्न थे। काशी में विद्याभ्यास पूर्ण करने के पश्चात् नाना पानसे जब इन्दौर पहुँचे तो वहाँ के शासक शिवाजी राव के स्नेह एवं सम्मान से इतने प्रभावित हुए कि विविध रियासतों के राजा-महाराजाओं से सत्त आमनगण मिलते रहने पर भी वे मरण-पर्यन्त इन्दौर दरबार को छोड़कर कहीं नहीं गये।

महाराजा शिवाजीराव के पश्चात् उनके सुपुत्र महाराजा तुकोजी राव होलकर गद्दीनशीन हुए। उनकी अपने पिताजी से भी अधिक संगीत के प्रति प्रेम था, अतः सच्ची कद्रवादी के कारण उनके समय में इन्दौर शहर कलाकारों का तीर्थधाम बन गया था। होली के रंगोत्सव के अवसर पर वहाँ रंगपञ्चमी से गुडोपड़ा के पर्व पर्यन्त एक बहुत बड़े संगीत सम्मेलन का प्रतिवर्ष आयोजन होता था जो 'इन्दौर सभा' के नाम से सम्पूर्ण देश में विख्यात था। मैसूर का दशहरा और इन्दौर की होली देश भर में प्रसिद्ध थी। इस रंगोत्सव में देश के कोने-कोने से कलावन्त आ करके 'इन्दौर सभा' में अपनी कला का प्रदर्शन किया करते थे। महाराज दत्तचित्त होकर रात्रि-रात्रि भर संगीत का रसपान किया करते थे।

ध्रुपद के डागुर घराने के प्रपितामह उ० बहेराम खाँ डागुर इन्दौर के रहने वाले थे अतः उ० नासिरुद्दीन डागुर वर्षों पर्यन्त इन्दौर दरबार के मुलाजिम रहे। उ० बन्देअली खाँ बीनकार, उनकी पत्नी गायिका चुन्नाबाई तथा शिष्य उ० मुराद खाँ बीनकार इन्दौर के दरबारी कलाकार न होते हुए भी सदैव तुकोजी राव जैसे गुणग्राही राजा के दरबार में अपनी कला का जोड़ दिखाने आया करते थे।

महाराजा तुकोजी राव के दरबारी कलाकारों में ध्रुपदिये नासिरुद्दीन डागुर, पखावजी पं० सखाराम पन्त आगले, उ० बाबू खाँ बीनकार, उ० आवीद हुसेन खाँ बीनवादक तथा ध्रुपदिये उ० लतीफ खाँ बीनवादक, पं० केशव बुवा आष्टे (ध्रुपदिये), पं० माधवराव चौधुले हारमोनियम वादक, देवीदास (मुरदान), बुन्दु खाँ सारंगीवादक, इन्दौर की बखीर जान बाई, ग्वालिपर की श्रीजान बाई, श्रीमती ताराबाई शिरोडकर, बनारस की केसर बाई, तर्तकी हिरिदारी बाई तथा तबलानवाज उ० मोला बख्त, उ० रहेमान खाँ एवं उ० जहाँगीर खाँ आदि उल्लेखनीय हैं।

हम देख चुके हैं कि नाना पानसे इन्दौर दरबार के अमूल्य कलारत्न थे। उन्होंने अपनी विद्वत्ता एवं प्रतिभा से मृदंग की कला एवं साहित्य को इतना समृद्ध किया कि उनसे मृदंग का एक पृथक् घराना ही प्रारम्भ हो गया जो नाना पानसे घराने के नाम से मुप्रसिद्ध हुआ है। आज भारत में जो इने-गिने मृदंगवादक उपस्थित हैं, उनमें पानसे घराने के कलाकारों का योगदान अमूल्य है।

नाना पानसे जी के पद शिष्य पं० सखाराम पन्त आगले तथा उनके सुपुत्र पं० पन्त आगले महाराज तुकोजीराव के दरबारी कलाकार थे। इन्दौर दरबार के राज-

वैद्य पं० गोविन्द भाऊ राजवैद्य स्वयं कुशल पखावजी थे तथा नाना पानसे के प्रमुख शिष्यों में से थे। कहते हैं कि राजवैद्यजी पखावज के ऐसे अनन्य भक्त थे कि उनके वहाँ वैद्यक सीखने वाले विद्यार्थियों के लिये मृदंग सीखना अनिवार्य था। गोविन्द भाऊ राजवैद्य के चारों पुत्र तथा पीत्र आज भी मृदंग साधना में निमग्न हैं तथा पानसे जी की परम्परा को गौरवान्वित कर रहे हैं।

महाराजा तुकोजीराव के दरबार में अनेक कलाकार अपनी कला का जोहर दिखाने आते थे, जिनमें पं० लक्ष्मणराव का उल्लेख अनिवार्य है। हैदराबाद दरबार के पं० वामनराव चांदवाडकर के छोटे भाई एवं शिष्य पं० लक्ष्मणराव मृदंग पुराण में अत्यन्त दक्ष थे। महाराज के दरबार में उनका मृदंग पुराण अत्यंत लोकप्रिय था। तुकोजीराव महाराज उनकी कला पर इतने मुग्ध थे कि वे उन्हें अपना दरबारी कलाकार नियुक्त करना चाहते थे, किन्तु योग साधना में लीन होने के कारण भक्त प्रकृति के लक्ष्मणराव दरबारी सेवक नहीं हुए। उन्होंने अपने एक शिष्य देवीदास (मूरदास) को महाराज की सेवा में रखा दिया था। देवीदास भी कुशल कलाकार थे। वे मृत्युपर्यन्त इन्दौर में ही रहे। तदुपरान्त श्रीमंत तुकोजीराव के दरबार में एक त्रिभूति भी उन दिनों बहुत प्रसिद्ध थी जिनका गायन-बादन सुनने के लिये लोग लालायित रहा करते थे। वे थे केशवनारायण आष्टे (ध्रुपद गायक), सच्चाराम पंत आगले (मुबंगवादक) तथा माधवराव चौधुरे (हारमोनियम वादक)।

सन् १९२६ के पश्चात् तुकोजीराव के सुपुत्र यशवन्त राव होलकर गद्दीनशीन हुए। नये महाराज संगीतप्रेमी तो थे किन्तु अपने पिता जैसे अनन्य संगीतानुयायी नहीं थे। अतः उनके समय में बहुत से कलाकार इन्दौर छोड़कर चले गये। सान्प्रतानुसार इन्दौर के बहुतेरे कलाकार इन दिनों हैदराबाद दरबार में पहुँच गये थे।

जिस प्रकार पखावज के क्षेत्र में इन्दौर का अपना अनीक्षा स्थान है उसी प्रकार तबले के क्षेत्र में भी इन्दौर का योगदान महत्वपूर्ण है। दिल्ली के पास रियासत पटौड़ी में उ० नियामत खाँ सौ-खेद सौ वर्ष पूर्व हुए थे। वे दिल्ली घराने के तबला वादक थे तथा इन्दौर आकर बसे थे। उनके सुपुत्र उस्ताद मुसाहिब खाँ साहब, इन्दौर संभाग के तबले के प्रमुख प्रचारक एवं गुरु माने जाते हैं। इन्हीं की शिष्य एवं वंश परम्परा इन्दौर के तबला जगत् पर अपना वर्चस्व रखती है। उ० मुसाहिब खाँ सुप्रसिद्ध खयाल गायक स्व० उ० अमीर खाँ के नाना होते थे। यद्यपि वे कुछ वर्ष तक हैदराबाद राज्य में भी मुलाजिम रहे परन्तु इन्दौर के साथ उनका गहरा संबंध सदैव बँधा रहा था। कहा जाता है कि मुसाहिब खाँ ने कुछ समय पर्यन्त हैदराबाद में उ० हैदरअली खाँ से भी तबला सीखा था। मुसाहिब खाँ के तीन पुत्र तथा एक पुत्री थी। उनके दो पुत्र उ० बहादुर खाँ तथा उ० करमू खाँ ने तबले में काफी नाम कमाया। वे दोनों हैदराबाद राज्य के दरबारी कलाकार रहे थे। उनके तीसरे पुत्र उ० अल्ताउद्दीन खाँ सुप्रसिद्ध सारंगी वादक थे। वे जावरा स्टेट के दरबारी कलाकार तथा वहाँ के नवाब इफतेखारअली के गुरु थे। उ० मुसाहिब खाँ के यौत्र उ० आबोम खाँ जावरावाले भारत-प्रसिद्ध कलाकार हुए। उनके पुत्र उ० निजामुद्दीन अपने पुत्र परिवार सहित इस परम्परा को सम्भाले हुए हैं।

उ० मुसाहिब खाँ ने कई उत्कृष्ट शिष्य तैयार किये थे, जिनमें सुप्रसिद्ध तबला-नवाज उ० मौला वस्त्र, उनके भाई उ० करीम वस्त्र (तबला-नवाज उ० मुनीरखाँ के पिता जो हैदराबाद में रहते थे), उ० रहेमान खाँ, उ० भुरे खाँ, उ० दत्ताजी, उ० मो वस्त्र खाँ तथा

पं० मुन्नालाल आदि प्रमुख हैं। पं० मुन्नालाल मुख्यतः पञ्चावज वादक थे तथा नाना पानसे घराने के पं० सखाराम पंत आगले के शिष्य थे। उनके पुत्र चुन्नीलाल तथा पौत्र लक्ष्मी नारायण आज भी इस क्षेत्र में अग्रणी हैं।

तबला-नवाज उ० मोला बरूच के प्रमुख शिष्य एवं प्रशिष्यों में उदयपुर के उ० अब्दुल हाफिज खाँ, सखनऊ के पं० सखाराम, पं० बालू भाई रूफ़ीकर, पं० नारायणराव इन्दौरकर, स्व० पं० चतुरलाल तथा श्री माधवराव इन्दौरकर आदि प्रमुख हैं।

उ० रहमान खाँ की शिष्य परम्परा में उ० युसुफ़ खाँ, उ० अशरफ़ खाँ, उ० हाफिज खाँ उदयपुरवाले, उ० नज़ीर खाँ, उ० मुसेमान खाँ, पं० श्यामलाल, उ० फैयाज खाँ, उ० हिदायत खाँ, प्रोफ़ेसर सलबी श्रीवास्तव (इसाहाबाद) आदि प्रमुख हैं।

उ० भूरे खाँ की परम्परा में पुत्र उ० अब्दुल्ला खाँ, पौत्र इस्माईल ददू खाँ, उ० बलबी खाँ, उ० अब्जीज अहमद आदि प्रमुख हैं। उ० बलबी खाँ ने गुरु उ० भूरे खाँ के उपरान्त पूरव घराने के खलीफ़ा उस्ताद अबीद हुसेन खाँ के शिष्य पं० गंगाप्रसाद जी से भी सीखा था।

उ० मुसाहिब खाँ और उनके पिताजी उ० नियामत खाँ से चली आयी इन्दौर की यह तबला परम्परा अखिल भारतीय स्तर पर विख्यात है।

इन्दौर निवासी उ० जहाँगीर खाँ साहब पूरव घराने के मशहूर कलाकार तथा सखनऊ के उ० आबिद हुसेन खाँ के शिष्य थे। वे इन्दौर दरबार में वर्षों तक सेवारत रहे। करीब सौ वर्ष की लम्बी उम्र में सन् १९७६ में इन्दौर में ही उनका देहान्त हुआ। उनसे तालीम प्राप्त करके अनेक शिष्य इन्दौर में तैयार हुए हैं जिनमें उ० हाफिज खाँ उदयपुर वाले, पं० चतुरलाल, पं० नारायण राव इन्दौरकर, उ० महबूब खाँ मिरजकर (पुणे), श्री शरद सरगोनकर, श्री दीपक गरड़, श्री रवि दाते आदि प्रमुख हैं।

४. ग्वालियर की परम्परा

साहित्य, संगीत एवं अन्य ललित कलाओं का, शताब्दियों तक ग्वालियर गढ़ रहा है। ग्वालियर के लोमर वंश के महाराजा मानसिंह (ई. स. १४८६ से १५१८) स्वयं उच्चकोटि के संगीतज्ञ थे। छुपद पीली की प्रचार में लाने का श्रेय उन्हीं को जाता है। देश के कई प्रसिद्ध गायक-वादक इनके दरबार की मुशोमित करते थे। अपने दरबारी कलाकारों की सहायता से राजा मानसिंह ने 'मान कुतूहल' नामक ग्रन्थ की रचना की थी। उनकी गुर्जरी रानी मृगनयनी भी अच्छी कलाकार थीं, जिनके नाम से गुर्जरी तोड़ी राग प्रसिद्ध है।

मुग़ल बादशाह अकबर के दरबारी गायक मियाँ सानसेन की जन्मभूमि ग्वालियर थी। उनकी समाधि ग्वालियर में ही है जहाँ प्रत्येक वर्ष संगीत महोत्सव में संगीतकारों का मेला लगता है।

अठारहवीं शताब्दी के पश्चात् ग्वालियर पर सिंधिया राजाओं का राज्य हुआ। वे कला के पारखी एवं कलाकारों के सच्चे कद्रदान थे, अतः अनेक उच्चकोटि के संगीतकारों का वहाँ उदय हुआ। इनमें से कुछ कलाकार ग्वालियर दरबार के आश्रित थे, कुछ लोग ग्वालियर के निवासी थे, कोई राजाओं के आमंत्रण से अपनी कला पेश करने आते थे तो कोई ग्वालियर दरबार की श्रद्धा गाथा सुन करके अपने आप चले आते थे। पिछली पाँच छः-सदियों से

उन्चकोटि के सैकड़ों कलाकार ग्वालियर में हो गये हैं जिनमें बड़े मोहम्मद खाँ, उ० नयन पोरबख्ता, उ० हद्दू खाँ, उ० हस्मू खाँ, उ० नत्ये खाँ, उ० निसार हुसेन खाँ, उ० रहेमत खाँ, उ० छोटे मोहम्मद खाँ, उ० बन्देबली बीनकार, एकनाथ पंडित, शंकरराव पंडित, कृष्णराव पंडित, पंडित विष्णु दिगम्बर के गुरु पंडित रामकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर, उ० हाफिज अली खाँ, अमीर खाँ सितार वादक, सादत खाँ सरोदवादक, गुलाम अली सरोदवादक, पंडित अनन्त मनोहर जोशी, पंडित बालकृष्ण शास्त्री, पंडित भैया जोशी, प्रो० नारायण लक्ष्मण गुणे, भैया साहेब मावलंकर, पंडित राजा भैया पूछवाले, बाला साहेब पूछवाले, कृष्णराव दाते, केशवराव सुरगे तथा तबला-पखावज के क्षेत्र में सर्वश्री पंडित जोरावर सिंह, सुखदेव सिंह, गणेश उस्ताद, दयानंद उस्ताद, दाताराम उर्फ दान सहाय, पर्यंत सिंह, माधव सिंह, विजय सिंह, गोपाल सिंह, मिर्दुखू खाँ तबलावादक आदि प्रमुख हैं। ग्वालियर के भूपदिये पं० नारायण स्वामी तो इतने श्रेष्ठ कलाकार थे कि उन्होंने मृदंग सम्राट् कुदऊ सिंह महाराज की परास्त कर दिया था, ऐसा उल्लेख मिलता है।^१

सुप्रसिद्ध मृदंगाचार्य कुदऊसिंह सिंधिया राज के आमंत्रण से प्रायः दतिया से ग्वालियर चले आते थे और कुछ वर्षों तक तो वे ग्वालियर में रहे भी किन्तु दतिया महाराज के साथ उनके सम्बन्ध आजीवन रहा।

महाराजा दौलतराव सिंधिया, महाराजा जानकीजी राव सिंधिया, महाराज माधवराव सिंधिया तथा महाराजा जीयाजीराव सिंधिया संवत् के परम अनुरागी थे। इन सबकी व्यक्तिगत रचि के कारण ग्वालियर में कलाकारों को सदैव प्रोत्साहन मिला, तथा धन, सम्मान एवं कीर्ति प्राप्त हुई। गायक उ० नत्ये खाँ को महाराज जीयाजीराव ने अपना गुरु मानकर उनको 'राजगुरु' के पद से सम्मानित किया था।

मृदंगाचार्य कुदऊसिंह के समकालीन सुप्रसिद्ध पखावजी तथा तबलावादक जोरावरसिंह जी महाराजा जनकीजीराव सिंधिया के शासन काल में ग्वालियर आकर आजीवन ग्वालियर दरबार के आश्रित कलाकार रहे। वे अत्यन्त कुशल संगतकार माने जाते थे। उन्नीसवीं शताब्दि के उत्तरार्ध में वे स्वर्णवासी हुए। पं० जोरावर सिंह की दश परम्परा ग्वालियर में ही फली-फूली। उनके पुत्र सुखदेव सिंह तथा पौत्र पर्वतसिंह अपने समय के महान् कलाकार सिद्ध हुए। वे दोनों सिंधिया राजाओं के आश्रित कलाकार थे। उ० हाफिज अली खाँ के सरोद तथा पं० पर्वतसिंह के पखावज की जोड़ी देश भर में प्रसिद्ध थी। उनके तीनों पुत्र माधवसिंह, विजयसिंह तथा गोपालसिंह भी अपने पूर्वजों के पदचिन्हों पर अग्रसर हैं।

इस परिवार की शिष्य परम्परा में पं० नारायण प्रसाद दीक्षित अग्निहोत्री, पुत्र व्यंकटराव, पौत्र शंकरराव तथा शिष्य गणपतराव के नाम भी उल्लेखनीय हैं। पं० नारायण प्रसाद जी पखावज के उद्भट विद्वान् थे।

इस अग्निहोत्री परिवार के अतिरिक्त इस परम्परा में पं० रामप्रसाद, उनके पुत्र पं० कान्ताप्रसाद तथा तबलावादक उ० मिर्दुखू खाँ आदि भी उन्च कोटि के कलाकार हुए। यह सभी कलाकार सिंधिया दरबार से सम्बन्धित थे। इसी परम्परा में रामाराव काटे का नाम भी मिलता है।

श्री जोरावर सिंह की परम्परा के साथ ही एक दूसरी तबला-पखावज की स्वतंत्र परम्परा भी पिछली एक सदी से चली आ रही है जो गणेश उस्ताद की परम्परा के नाम से प्रसिद्ध है। ग्वालियर के पं० गणेश उस्ताद (गणेशी उस्ताद) उनके पुत्र दयाराम उस्ताद, दयाराम के भानजे पं० दायाराम उर्फ दानसहाय आदि कुशल तबला व पखावज वादक हो गये हैं, जो ग्वालियर के श्रीमंत जनकजीराव, श्रीमंत माधवराव तथा श्रीमंत जीयाजीराव के दरबार के कलाकार थे। आज भी इनकी परम्परा में दानसहाय के पुत्र नारायणप्रसाद रतोनिया तथा पोत्र रामस्वरूप रतोनिया तथा भोगीराम रतोनिया अपना उत्तरदायित्व निभा रहे हैं।

श्रीमंत माधवरावजी सिधिया अत्यन्त कलाप्रेमी थे। उन्होंने संगीत के ग्रन्थों का निर्माण, संगीत सम्मेलनों का आयोजन तथा विद्यालयों के संस्थापन में गहरी रुचि लेकर अनेक रचनात्मक कार्य किये। 'मारिकुलग्रामात्' के लेखक राजा नवावधली के गुप्त पं० बलवन्तराय शिन्दे माधवराव महाराज के ही आश्रित कलाकार थे। श्रीमंत माधवरावजी ने सन् १९१८ ई० में संगीत गुप्त पं० विष्णु नारायण भातखण्डे की प्रेरणा से ग्वालियर में माधव संगीत महाविद्यालय की नींव डाली, जो संगीत की तत्कालीन परिस्थिति में एक महत्वपूर्ण घटना कही जा सकती है। आज भी यह महाविद्यालय ग्वालियर में कार्यरत है।

बीसवीं सदी के पूर्वार्द्ध में पं० भातखण्डे की प्रेरणा से श्री मनोहर सदाशिव आफले अग्निहोत्री ने 'ताल प्रकाश' नामक तबले की एक पुस्तक की रचना की थी। श्री अग्निहोत्री स्वयं तबला वादन में कुशल थे। आज भी उनके परिवार में यह विद्या संचित है।

आधुनिक काल के ग्वालियर के उदीयमान तबला वादकों में श्री राजेन्द्र प्रसाद (रज्जन), उनके भाई सज्जनलाल, उ० कैयाज खॉं, उमेश कम्पुवाला, तथा मुकुन्द भाले के नाम उल्लेखनीय हैं।^६

५. दतिया की राज परम्परा

सत्रहवीं शताब्दी के अंत में बुन्देलखण्ड प्रदेश जब अनेक रियासतों में बँट गया तब दतिया रियासत की, स्वतन्त्र इकाई के रूप में स्थापना हुई। तब से संगीत की परम्परा में एक नवीन मोड़ का उदय हुआ तथा पखावज के क्षेत्र में एक नवीन इतिहास का प्रारम्भ हुआ। वैसे भी बुन्देला नरेश कलाप्रेमी थे। बुन्देलखण्ड के सभी राज दरबारों में कला और कलाकारों के आश्रय का प्रबन्ध था, किन्तु दतिया नरेशों का कला प्रेम तो सविशेष था। सन् १६४८ ई० में दतिया राज्य का विन्ध्यप्रदेश में विलीनीकरण हुआ। तब तक के दो सौ से अधिक वर्षों का इतिहास वहाँ के राजाओं की कलाभक्ति का उज्ज्वल उदाहरण है। महाराजा विजय बहादुरसिंह (मृत्यु सन् १८५७ ई.), महाराजा भवानीसिंह (सन् १८५७ से सन् १९०७) तथा महाराजा गोविन्द सिंह (सन् १९०७ से सन् १९४८ तक) के राज्य काल के दरमियान संगीत कला का चोभुछा विकास हुआ था। पखावज के क्षेत्र में तो कुदऊसिंह पखावजी तथा दतिया महाराजा भवानीसिंह का नाम संगीत के इतिहास में स्वर्ण अक्षरों से लिखा जायेगा।

संगीत कला की दृष्टि से दतिया में महाराजा भवानीसिंह का शासन काल (सन् १८५७

६. माधव संगीत विद्यालय के प्राचार्य, व्याचार्य एवं संगतकारों की मुलाकातों के आधार पर तथा ग्वालियर के पं० कृष्णराव चंकर पंडित, पं० रामकृष्ण अग्निहोत्री तथा नारायण प्रसाद रतोनिया की मुलाकातों पर आधारित।

से १६०७ ई०) सर्वोत्तम काल कहा जा सकता है। उनके दरबार में अनेक कलाकारों का उल्लेख मिलता है।

दरिया दरबार का संगीत विभाग 'महकमा बरबाब निशात' के नाम से प्रसिद्ध था, जिसमें अनेक गायक वादक सेवारत थे। इन कलाकारों में श्री कमलापति, श्री ग्वारिया बाबा, उस्ताद भीखन खाँ, पंजाबी बाबा, नारायण दास, श्री गुल्वा तर्क, श्री बुन्नीलाल मास्टर, उस्ताद रज्जू खाँ, उस्ताद प्यार खाँ, गायिका फ़ौजबख्श, नृत्याचार्य मोहनलाल जी, पं० छुदह गोसाई, गायिका सबका (शक्करबाई), सितार वादक रामदयाल, लालमणि पंडा, मृदंग सम्राट् कुदऊँसिह महाराजा, जानकी प्रसाद मृदंगवादक, बलवान पखावजी, पर्वत पखावजी, तन्दू पखावजी, उसके पुत्र रघुवर, पौत्र रज्जन, धन्नु उस्ताद तबलावादक आदि के नाम प्रमुख हैं।

महाराज भवानी सिंह के दरबारी कलापन मृदंग सम्राट् कुदऊँसिह जैसा समर्थ वादक सदियों में पैदा होते हैं। माँ जगदम्बा की उन पर बेहद कृपा थी। उनके मृदंगवादन की अनेक चमत्कारपूर्ण कथाएँ प्रसिद्ध हैं। उनके द्वारा मदमस्त हाथी के समक्ष गज परण बजाकर उसे बश में कर देने की किंवदन्ती आज भी जनश्रुति में सुरक्षित है। उनके वादन में जो स्फूर्ति तथा माधुर्य था, उनकी प्रस्तुतीकरण दीप्ति में जो नवीनता थी तथा उन्होंने जो विशाल शिष्य समुदाय उत्पन्न किया था उसी के फलस्वरूप उनकी मृत्यु के पश्चात् उनके नाम से एक तवीन घराना ही चल पड़ा। आज पखावज के जो इने-गिने कलाकार भारत में मौजूद हैं, उनमें कुदऊँसिह पणने का योगदान प्रमुख है।

६. रीवाँ दरबार की परम्परा

संगीत परम्परा में रीवाँ राज्य का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। दिल्ली जा रहे मिया तान-सेन की जोली की रीवाँ के रसिक राजा रामचन्द्र जू देव द्वारा कम्पा सगाने की ऐतिहासिक घटना सर्व विदित है।

सन् १८३३ ई० में महाराजा विश्वनाथ सिंह जू देव राजगद्दी पर बिराजे। वे संगीत के रसिक ही नहीं, स्वयं अच्छे संगीतज्ञ एवं साहित्यकार थे। उनका राज पुस्तकालय 'सरस्वती पुस्तक भण्डार' बहुत प्रसिद्ध था। उन्होंने 'संगीत रघुनन्दन' नामक एक संगीत ग्रन्थ की रचना की थी। देश के अनेक उत्कृष्ट कलाकार उनके दरबार की सुशोभित करते थे, जिनमें गायक बड़े मोहम्मद खाँ (गालियर दरबार के भी कलाकार रहे), उ० बख्तावर खाँ ध्रुपदिये, धाधुबाबा तथा उ० प्यार खाँ के नाम उल्लेखनीय हैं। उ० प्यार खाँ उत्तमकोटि के कलाकार थे, जिन्हें लखनऊ के नवाब वाजिदअली शाह के गुरु होने का सम्मान भी प्राप्त हुआ था।

उत्पश्चात् के महाराजा रघुराजसिंह जू देव का राज्यकाल भी संगीत की दृष्टि से गौरवशाली रहा है। बड़े मोहम्मद खाँ के पुत्र शुनन्वर खाँ तथा प्रसिद्ध सुरवहार वादक दिलावर खाँ—फरमजली खाँ की जोड़ी उनके दरबार में आयित थी। उ० दिलावर खाँ तथा उ० फरमजली खाँ तत्कालीन वाद्यकारों में अद्वितीय माने जाते थे।

महाराजा रघुराजसिंह के पश्चात् महाराजा गुलाब सिंह एवं महाराजा मारठण्डसिंह जू देव का समय आया। इन दोनों ने भी अपने बख के परम्परागत संगीत संस्कार को यथावत् कायम रखा।

७. मैहर राज्य की संगीत परम्परा

मध्य प्रदेश का मैहर राज्य विश्वविख्यात है। संगीत शिरोमणि बाबा उ० अलाउद्दीन खाँ की कर्मभूमि बने रहने के कारण मैहर अब संगीत एवं संगीतकारों का तीर्थस्थान बन गया है। उ० अली अफ़्कर खाँ, पं० रविशंकर, श्रीमती अन्नपूषादेवी, पं० निखिल बनर्जी इत्यादि सैकड़ों महानुभावों का उदय स्थान होने के कारण मैहर विश्व में आकर्षण का केन्द्र है।

जीवन की घोर समस्याओं एवं कष्टों का सामना करके तथा अपनी दीर्घ साधना के द्वारा संगीत पर पूर्ण अधिकार प्राप्त कर लेने के पश्चात् बाबा अलाउद्दीन खाँ अपने गुरु उस्ताद बजोर खाँ की अनुमति से देश का भ्रमण करने निकले। भारत के विविध संगीत सम्मेलनों में कीर्ति अर्जित करने के पश्चात् वे महाराजा वृजनाथ सिंह का राजाश्रय प्राप्त करके मैहर आये जोर सदा के लिए मैहर के हो होकर रह गए।

उ० अलाउद्दीन खा ने बायोसिन, गहनाई, बंसी, सरोद, पारचास्य संगीत, स्टाफ नोटेशन एवं गायकी की विस्तृत तालीम अनेक विद्वान् कलागुरुओं से प्राप्त की थी, किन्तु यहाँ हम उनकी तबला तथा पखावज की साधना के विषय पर ही चर्चा करेंगे।

उ० अलाउद्दीन खा ने तबले की शिक्षा अपने अग्रज उ० आफताबुद्दीन खाँ उर्फ फकीर-साहब से तथा स्वामी विवेकानन्द के बड़े भाई श्री अमृतलाल दत्त उर्फ हृव्योदत्त से पायी थी। पखावज की तालीम उ० अलाउद्दीन खाँ ने पशुरियाघट के राजा जोगेन्द्र मोहन टैगोर के दरबार के पखावजी पं० नन्दीभट्ट से पायी थी जो स्वयं उत्कृष्ट मृदंगवादक श्री मुरारीमोहन गुप्त के शिष्य थे।

राजा वृजनाथ सिंह संगीत के सच्चे रसिक थे। वे उस्ताद अलाउद्दीन खाँ के गढ़ावड़ शिष्य थे। वे अपने विद्वान् उस्ताद की बहुत प्यार करते थे। उ० अलाउद्दीन खाँ की विविध संगीत प्रवृत्तियों में महाराज साहब का हार्दिक सहयोग एवं प्रोत्साहन रहता था। बाबा द्वारा प्रस्थापित मैहर का ऐतिहासिक संगीत विद्यालय विद्यार्थियों का छात्रावास एवं छात्रवृत्तियों का प्रबन्ध तथा मैहर ब्रेण्ड के विकास एवं प्रगति के पीछे महाराज वृजनाथ सिंह का योगदान भी अतन्म था।

मैहर के राज दरबार में संगीत के कार्यक्रम नियमित हुआ करते थे, जिनमें बाबा अलाउद्दीन खाँ, उनके पुत्र-परिवार तथा शिष्यगण तथा देश के अनेक कलाकार भी आमन्त्रित किये जाते थे। तबला के क्षेत्र में बाबा के शिष्य उ० फूलफड़ी का नाम भी उल्लेखनीय है। फूलफड़ी खाँ का मूल नाम माररमूल था, किन्तु उनके हाथ से फूलफड़ी की भाँति निखरते हुए तबले के मोक्ष सौंदर्य से प्रभावित होकर मैहर नरेश ने उन्हें फूलफड़ी खाँ की उपाधि से सम्मानित किया था।

संगीतानुरागी कुछ छोटी रियासतें

८. छरी

मध्य प्रदेश के कतिपय बर्गीदारों का संगीत के विकास में उल्लेखनीय सहयोग रहा है,

= उ० अलाउद्दीन खाँ की मुपुत्री श्रीमती अन्नापूर्णा देवी की मुत्ताकाव पर आधारित

जिनमें छरी के जमींदार श्री महेन्द्रपाल भी एक थे। वे संगीत के ज्ञाता तथा कलाकारों के आश्रयदाता थे। सुप्रसिद्ध मृदंगाचार्य मुंशी शृंगुनाथ साहू वर्मा जी के 'ताल मंजरी', 'वंसी मंजरी' तथा 'संगीत विनोद' आदि ग्रन्थों की रचना में जमींदार श्री महेन्द्र पाल का काफी सहयोग रहा।

६. मुलमुला

मुलमुला के जमींदार श्री मानसिंह स्वयं अच्छे तबलावादक थे। उनके वहाँ अनेक कलाकार आते-जाते रहते थे। मुलमुला में श्री मानसिंह तथा प० बलदाज प्रसाद त्रिपाठी प्रसिद्ध तबलावादक थे। श्री मानसिंह के शिष्यों में श्री रामलाल शुक्ल का नाम उल्लेखनीय है।

१०. किंकरदा

किंकिरदा गाँव के जमींदार ठाकुर श्रीधर सिंह संगीत के कद्रवान व्यक्ति थे। उनके सुपुत्र ठाकुर महेन्द्रप्रताप सिंह तबले के कलाकार हैं। ठाकुर महेन्द्रप्रताप सिंह ने तबले की तालीम रायगढ़ के सुप्रसिद्ध मृदंगाचार्य ठाकुर जगदीश सिंह 'दीन' तथा उनके पुत्र ठाकुर वेदमणि सिंह से प्राप्त की है।

११. हैदराबाद दरबार की तबला परम्परा

संगीत के प्रति हैदराबाद के निजामों की जानकारी और कद्रवानी सुविख्यात है। वहाँ गुणग्राही निजामों ने संगीतकारों को सदा आश्रय दिया तथा बाहर से कलाकारों को आमंत्रित करके उनकी कला का सम्मान किया। इस प्रकार संगीत के विकास तथा कलाकारों की उत्पत्ति में हैदराबाद का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। तबले के कलाकारों का तो वह मुख्य भूटा रहा है। अनेक उत्कृष्ट तबला-वादक निजाम दरबार में अपनी कला के प्रदर्शन के लिये उत्सुक रहते थे।

इन्दौर में सन् १६२६ ई० में जब महाराज यशवन्तराव (महाराजा तुकोजीराव के पुत्र) गद्दी पर बैठे तब बहुत से कलाकारों ने इन्दौर छोड़कर हैदराबाद दरबार का आश्रय लिया था।

इन्दौर के उ० मुसाहिब खाँ कुछ समय के लिये हैदराबाद आये थे और उन्होंने उ० हुसैन बख्श (हैदर खाँ) से कुछ तालीम भी प्राप्त की थी। उ० मुसाहिब खाँ निजाम दरबार में कुछ समय तक मुलाजिम भी रहे। बाद में वे इन्दौर वापस चले गये थे। उनके दोनों पुत्र उ० महादुर खाँ और उ० करमु खाँ निजाम दरबार के आजीवन कलाकार रहे। उ० मुसाहिब खाँ के प्रमुख शिष्य उ० मोला बख्श भी हैदराबाद दरबार में कुछ समय तक रहे। उनके भाई फरीम बख्श बाद में हैदराबाद के ही निवासी हो गये, जो सुप्रसिद्ध तबलानवाज उ० मुनीर खाँ के पिता थे। यही कारण है कि उ० मुनीर खाँ हैदराबाद में बहुत समय तक रहे और उनके अनेक शिष्य आये दिन वहाँ आते रहते थे जिनमें उ० अहमदजान बिरकवा तथा उ० अमीर हुसैन खाँ आदि प्रमुख थे। उ० अमीर हुसैन खाँ तो हैदराबाद के ही रहने वाले थे। वे उ० मुनीर खाँ के भान्जे थे। वैसे उनका कर्मस्थल बम्बई रहा, किन्तु अपने जन्म स्थान हैदराबाद में सम्ये अर्से तक रहे। उ० मुनीर खाँ, उ० बिरकवा खाँ तथा अमीर हुसैन खाँ के कारण उस बाज का प्रचलन हमें आज भी हैदराबाद में देखने को मिलता है।

हैदराबाद दरबार में सहायनपुर के उ० बुन्दू खाँ के सुपुत्र तबलानवाज उ० जंगवह्श खाँ आश्रित कलाकार थे। उनके गुण की चर्चा तथा कला की प्रशंसा उ० बिरकवा खाँ तथा उ० अमीर हुसेन खाँ किया करते थे।

मृदंगवादक नाना पानसे के प्रमुख शिष्य पं० वामनराव चांदवडकर भी निजाम दरबार के प्रमुख कलाकार रह चुके हैं। वे तबले के सिद्धहस्त कलाकार थे। पानसे जी ने चांदवडकर को मुख्यतः तबले की ही शिक्षा दी थी। श्री जगन्नाथ राव भी निजाम के प्रिय कलाकार थे। वे हारमोनियम वादन में तो सिद्धहस्त थे ही तबला की उत्तम जानकारी भी उन्होंने श्री० वामनराव चांदवडकर के शिष्यत्व में ग्रहण की थी। सद्गुरुशान्त पं० वामनराव के छोटे भाई और शिष्य पं० लक्ष्मणराव भी दक्ष कलाकार माने जाते थे। वे मृदंगपुराण में निष्णात थे। पौराणिक कथाओं को वे मृदंग पर प्रस्तुत करते थे। निजाम के दरबारी कलाकार न होते हुए भी वे निजाम के कृपापात्र थे। उनका मृदंगपुराण हैदराबाद में ही नहीं दूसरी रियासतों में भी लोकप्रिय थी। इन्दौर दरबार के श्रीमंत तुकोजीराव समय-समय पर उनको आमंत्रित किया करते थे। अतः हैदराबाद की तरह ही इन्दौर तथा उसके आसपास के प्रदेशों में वे बहुत लोकप्रिय हो चुके थे। यद्यपि महाराज तुकोजीराव उनकी अपने दरबार में नियुक्त करना चाहते थे तथापि साधु प्रवृत्ति के लक्ष्मणराव इस बंधन में नहीं बंधना चाहते थे। अतः उन्होंने अपने एक सूरदास शिष्य को दरबार में नियुक्त कराकर सम्मान ग्रहण कर लिया था।

पं० वामनराव चांदवडकर के एक शिष्य श्री गुरुदेव पटवर्धन थे जो पखावज सीखने के हेतु हैदराबाद आकर बस गये थे। पं० गुरुदेव, पं० विष्णु दिगम्बर जी के समकालीन एवं प्रतिष्ठ मित्र थे। एक अच्छे कलाकार के साथ-साथ वे बहुत अच्छे शिक्षक भी थे। पं० विष्णु दिगम्बर पल्लुकर के शिक्षण कार्य में उनका भी योगदान रहता था।

हैदराबाद निवासी पं० मार्तण्डराव, श्री चांदवडकर के सीखे शिष्य थे। तबला तथा पखावज दोनों पर उनका प्रभुत्व था। वे लयकारी में निष्णात थे तथा ताल की कठिन बातों को वे जानते थे। उन्होंने अपने भागजे रगनाथ काले को सिखाया था, जो 'हैदराबाद म्यूजिक एन्ड डान्स कॉलेज' के प्राध्यापक रहे। पंडित मार्तण्डबुवा के दूसरे शिष्य श्री रगनाथ बुवा देगलुरकर यद्यपि अवेजोगई (महाराष्ट्र) के निवासी थे, वे लम्बी अवधि तक निजाम के दरबारी कलाकार थे और वे भी लयकारी में निष्णात थे।

प्राप्त जानकारी के अनुसार हैदराबाद दरबार में एक स्त्री पखावज वादिका थी, जिनके विषय में श्री केसरबाई केलकर ने श्री वामनराव देशपाण्डे की एक रोचक घटना सुनायी थी। मुझे श्री वामनराव देशपाण्डे के स्वमुख से उस घटना की सुनने का सौभाग्य प्राप्त है, जो कुछ इस प्रकार है—सगभग पचास-पचपन वर्ष पूर्व की बात है। एक बार श्रीमती केसरबाई निजाम के आमंत्रण से अपना गायन पेश करने हैदराबाद गयी हुई थीं। गायन की समाप्ति पर उन्हें पता चला कि निजाम के खानखाने में एक बहुत ही बुद्धा किन्तु अत्यंत गुणी महिला पद्यानज वादिका हैं जो बेइमों को पखावज सुनाती है, सिखाती हैं तथा दरबार के कलाकारों को साथ-संगत भी करती हैं। केसरबाई ने तुरन्त उस महिला से मिलने की इच्छा प्रगट की। मिलने से पता चला कि वे अति बुद्धा हो चुकी हैं और पखावज बजाने में व्यसमर्त्य हैं। केसरबाई को उनका पद्यानज सुनने की बहुत इच्छा थी, किन्तु बुद्धावस्था के कारण उनकी क्षति क्षीण हो चुकी थी। अतः वे यथा नहीं गर्नई। किन्तु उन्होंने पद्यावज को अनेक गुन्दर परणें पढ़ कर

सुनायी जिससे केसरवाई मंत्रमुग्ध हो गयी। केसरवाई के कथनानुसार वह महिला पखावजी, मुदंगाचार्य नाना पानसे जी की सुपुत्री थी। यद्यपि हमारे पास ऐसा कोई प्रमाण नहीं है जो सिद्ध करे कि वे नाना पानसे की ही पुत्री थी तथापि ऐसी उच्च कोटि की महिला कलाकार हैदराबाद दरबार में मौजूद थीं, यह हकीकत, वहाँ के निज़ाम के कलाप्रेम तथा उनकी गुणग्राही दृष्टि का, तथा भारत में महिलायें भी वर्षों से तबला तथा पखावज बजाती चली आ रही हैं, इस तथ्य का प्रत्यक्ष प्रमाण है।

हैदराबाद दरबार की एक दूसरी तबला परम्परा भी काफी प्रसिद्ध है जिसका सिलसिला आज भी मौजूद है। उ० तानिरस खाँ के समकालीन उ० हुसेन बर्रश, निज़ाम दरबार के तबला नवाज हो गये हैं। वे फरुखाबाद घराने के मस्थापक हाजी बिलायत अली के दामाद एवं शिष्य थे। उनके गुण की चर्चा अनेक गुणीजनों के मुख से सुनने को मिली है। उ० हुसेन बर्रश औलिया प्रकृति के मस्त कलाकार थे। उनके हाथों में इसना माधुर्य था कि जब वे तबला वादन करते थे तब मानो कोई गा रहा हो ऐसा आभास होता था। इसीलिये निज़ाम को उनका तबला बहुत प्रिय था। निज़ाम के आदेशानुसार मियाँ हुसेन बर्रश उनके शयनकक्ष के पास बैठकर पूरी रात तबला बजाया करते थे और उनका तबला सुनते-सुनते निज़ाम सो जाया करते थे।

खाँ साहब अत्यन्त भोले और अनपढ़ व्यक्ति थे, किन्तु ईश्वर के प्रति उनका अनुराग अनन्य था। कहते हैं कि रास्ते में चलते-चलते पैरों तले आने वाले प्रत्येक कागज के टुकड़े वे इसलिये उठा-उठा कर नदी में बहा देते थे कि पता नहीं किस पर अल्ता का नाम लिखा हो। अतः लोग उन्हें दाबला समझते थे। निज़ाम को अपने इस फकीर कलाकार पर बड़ा नाज था। हुसेन बर्रश ने अपने दामाद अल्ताउद्दीन खाँ (जिन्हें अल्तादिया खाँ भी कहा जाता है) को शिक्षा दी थी। वे भी अपनी कला में बहुत निपुण थे। हुसेन बर्रश और अल्ताउद्दीन खाँ की शिष्य परम्परा से हैदराबाद में तबले का काफी प्रचार हुआ। आज भी यह परम्परा जीवित है। उ० अल्तादिया खाँ भी अपने समुर की तरह निज़ाम के आश्रित कलाकार थे। उनके दोनों पुत्र उ० मोहम्मद खाँ तथा उ० छोटे खाँ ने तबल के क्षेत्र में काफी नाम कमाया। इन दोनों भाइयों के अनेक शिष्य आज भी हैदराबाद में हैं।

आजकल इस घराने के शिष्य शेख दाऊद खाँ का नाम भारत भर में प्रसिद्ध है। शेख दाऊद खाँ ने लम्बे काल तक उस्ताद अल्ताउद्दीन खाँ, उस्ताद मोहम्मद खाँ, तथा उस्ताद छोटे खाँ से शिक्षा पायी है। उनके पुत्र शम्बीर निस्सार खाँ भी तबला वादन में दक्षता प्राप्त कर रहे हैं। उस्ताद दाऊद के प्रमुख शिष्यों में हैदराबाद म्यूजिक कानेज के प्राध्यापक श्री नन्दकुमार भाटलीदे, जवलपुर के श्री किरण देशपाण्डे, मद्रास के श्री विश्वमूर्ति तथा श्री राम जाधव, विजयवाड़ा के श्री प्रभाकर, बंगलूर के श्री गौरग कोडोक्ल गुरु नन्दन, मैसूर के श्री पी० वालकिशन, औरंगाबाद के श्री विजयकुमार अहेरकर, सातुर के श्री रविन्द्र कुलकर्णी, हैदराबाद के सर्वश्री लक्ष्मैया, ओमकार प्रसाद, केसैया, देहरादून के विजय कृष्ण तथा अमेरिका के डेविड कोर्टनी आदि प्रमुख हैं।^१

६. गवर्नमेन्ट कोलेज ऑफ़ म्यूजिक एन्ड डान्स, हैदराबाद के प्राचार्य, आचार्य एवं उस्ताद मोहम्मद खाँ तथा उस्ताद छोटे खाँ के शिष्यों तथा उस्ताद शेख दाऊद खाँ की मुलाकाती के आधार पर।

राजस्थान की दरवारी परम्पराएँ

१२. जयपुर दरवार की परम्परा

राजस्थान की कलात्मक भूमि ने हमारी अनेक ललित कलाओं को सुविकसित होने का अवसर दिया है। वहाँ के राजा-महाराजाओं ने सदियों से कला और कलाकारों का पोषण किया है तथा उन्हें प्रोत्साहन देकर संगीत को जीवित रखने का उत्तरदायित्व निभाया है। वहाँ की राजधानी जयपुर का संगीत के क्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान है। गायन, वादन, नृत्य इन तीनों कलाओं का अम्यास, विकास एवं संरक्षण वहाँ होता आया है। अतः संगीत के विकास में जयपुर घरानों का अपना महत्वपूर्ण योगदान रहा है।

जयपुर दरवार का गुणीजन खाना

जयपुर राज्य के कलाकारों का एक दिलचस्प इतिहास है और वहाँ का 'गुणीजन खाना' उसकी एक महत्वपूर्ण कड़ी है। आज भी जयपुर दरवार के राजकीय पुस्तकालय में 'गुणीजन खाने' का इतिहास सुरक्षित है जो जयपुर घराने की परम्परा पर महत्वपूर्ण प्रकाश डालता है।^{१०}

ऐतिहासिक सम्मानानुसार सन् १७२७ ई० में सवाई जयसिंह द्वारा जयपुर अथवा जयनगर की स्थापना हुई। इसके पूर्व वहाँ की राजधानी आमेर थी। राजा मानसिंह (सन् १५६० से सन् १६१५ तक) के राज्य काल में ध्रुपद गायकी एवं पखावज वादन का आमेर में काफी प्रचार था। उनके भाई राजा माधोसिंह भी कला संस्कृति के पोषक थे। महाराजा सवाई प्रतापसिंह के समय में तो 'गुणीजन खाने' की अभूतपूर्व प्रगति हुई थी। महाराज स्वयं कवि एवं गायक थे। उनके गुरु उ० चाँद खाँ गुणीजन खाने के प्रधान कलाकार थे। सवाई प्रतापसिंह के उत्तराधिकारी सवाई रामसिंह का शासनकाल 'गुणीजन खाने' का स्वर्ण काल माना जाता है, वे उ० राजबन्सी खाँ के शिष्य थे।

जयपुर का ऐतिहासिक 'गुणीजन खाना' देश भर में अपने आप में एक था। देश के सैकड़ों कलाकार जयपुर दरवार के गुणीजन खाने में आदर-सम्मान पाते थे। मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् मुख्यतः दिल्ली से बहूतरे कलाकार जयपुर आये थे। राज दरवार में गुणीजन खाने के कलाकारों की महफिल तो होती ही रहती थी, साल भर में तीन-चार बड़े संगीत महोत्सव भी हुआ करते थे। इनके उपरान्त वहाँ के विद्वान् कलाकारों द्वारा संगीत विषयक पुस्तकों की रचनाएँ भी हुआ करती थी। राजा माधोसिंह के आविष्ट खानदेशवासी संगीतज्ञ कवि पृथ्वीरुद्र विठ्ठल ने 'राग मंजरी' की रचना वहाँ पर ही की थी। सवाई जयसिंह के राज्यकाल में रागों की कई नित्रावलियाँ बनायी गयी थीं। महाराजा सवाई प्रतापसिंह ने अनेक ग्रंथों की रचना करवाई थी, जिनमें 'श्री राधा मोविन्द संगीतसार' (सात अध्याय) अनुपम कृति है। 'संगीत राग कल्पद्रुम' की रचना सवाई रामसिंह के समय में हुई थी। आज भी जयपुर के दरवाजे पीछेखाने के खास मोहर विभाग में संग्रहित संगीत शास्त्र की दुर्लभ पीघियाँ एवं पांडु-

१०. (क) गुणीजन खाना (लिख) डा० चन्द्रमणिसिंह, राजस्थान पत्रिका, १८ नवम्बर १९७७, पृष्ठ ६।

(ग) जयपुर दरवार के राजकीय दफ्तर में संग्रहित पुराने कागजातों पर आधारित।

लिपियाँ, वहाँ के राजाओं के संगीत प्रेम का प्रत्यक्ष प्रमाण प्रस्तुत करती हैं। सुप्रसिद्ध गायक उ० अल्लादिया खाँ ने अपनी आत्मकथा में जयपुर के 'गुणीजन खाने' की काफ़ी प्रशंसा की है तथा वहाँ के अनेक आश्रित गायक वादकों के नाम भी गिनाये हैं।

'बहियो' के अनुसार रामसिंह द्वितीय के समय में गुणीजन खाने में ६२ कलाकार थे, उनमें ४ कथक नर्तक, २२ सारंगी वादक, ४५ गायिकायें तथा नर्तकियाँ, १७ पखावजी, ५ रसधारी मंडली वाले, ६ करताली तथा साजों को ठीक करने वालों का भी उल्लेख है।

महाराजा माधोसिंह द्वितीय के समय के गुणीजन खाने के कलाकारों की जो सूची हमें प्राप्त हुई है, उसमें १२४ कलाकारों के नाम गिनाये गये हैं। इनमें से १५ पखावजी के नाम मिलते हैं जो इस प्रकार हैं : 'छट्टन खा, हिम्मस खा, हिवायत अली, इनायत अली, मदत अली, कुतुब अली, किरूपे, मोरबख्त, भुवनो, चौधू, रामकंवर, सबलदास, अजीजुद्दीन, जगन्नाथ प्रसाद भारोक। इनमें से सुप्रसिद्ध पखावजी जगन्नाथ प्रसाद का देहान्त तो कुछ वर्ष पूर्व ही हुआ है। उनको राजस्थान संगीत नाटक अकादमी ने भी सम्मानित किया था।

जयपुर का पखावज घराना अर्थात् नाथद्वारा की पखावज परम्परा

जयपुर का पखावज घराना सदियों पुराना है जिसका प्रारम्भ आमेर से हुआ है। इस घराने के वंशज श्री पुरुषोत्तम दास के अनुसार इसका प्रारम्भ दादाजी तुलसी दास के द्वारा हुआ था। उनके पौत्र हालुजी ने इस क्षेत्र में विशेष कीर्ति अर्जित की थी। अतः हालुजी का नाम तथा इस परम्परा की प्रसिद्धि उनके समय में विशेष रूप से हुई। यद्यपि आमेर में हालुजी के नाम से बनी हालुजी की पोस आज खण्डहर बन चुकी है तथापि जयपुर शहर में आज भी हालुका मोहल्ला है, जिसमें इस घराने के वंशज एवं दूसरे अनेक गायक-वादक रहते हैं। हालुका मोहल्ला में रहने वाले आज के प्रमुख कलाकारों में नारायणजी, मांगी जी, बट्टी पखावजी, जोरावर सिंह (ग्वालिबर वाले नहीं) आदि के नाम प्रमुख हैं।

जयपुर घराने में अनेक कलाकार पीढ़ी दर पीढ़ी होते रहे, जिनमें हालुजी के पौत्र रूपराम का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। वे अपने युग के उत्कृष्ट पखावजी थे। वे जोधपुर दरबार के आश्रित कलाकार के रूप में वर्षों तक वहाँ रहे। वहाँ पहाड़सिंह पखावजी से उनकी घनिष्ठ मित्रता हो गई। यही कारण है कि उनके पुत्र बल्लभदास को पहाड़सिंह जैसे समर्थ एवं विद्वान् पखावजी से शिखा ग्रहण करने का अवसर मिला था। जीवन के अन्तिम वर्षों में ९० रूपराम अपने युवा पुत्र वल्लभ दास के साथ जोधपुर छोड़कर नाथद्वारा आकर बस गये थे और भगवान् श्रीनाथजी की सेवा में जीवन के अन्तिम समय तक रत रहे। यही से इस घराने की परम्परा में नवीन मोड़ आया।

श्री रूपराम के बाद इस घराने में जितने भी कलाकार हुए, वे सब के सब श्री ठाकुरजी के सेवक तथा नाथद्वारा के निवासी बने रहे। रूपराम के पुत्र वल्लभदास, पौत्र शंकरलाल तथा खेमलाल, प्रपौत्र धनश्याम दास तथा उनके पुत्र पुरुषोत्तमदास सभी वंश परम्परागत नाथद्वारा में ठाकुरजी की सेवा एवं पखावज कला की साधना करते आ रहे हैं। यही कारण है कि इस घराने को जयपुर के साथ-साथ नाथद्वारा की पखावज परम्परा के नाम से भी सम्बोधित किया

११. जयपुर राज्य के विलय के पश्चात् वहाँ का 'गुणीजन खाना' बन्द हो गया और वह परम्परा वहीं समाप्त हो गई।

जाता है। आज भी पुरुषोत्तम दास के दो मानजे रामकृष्ण तथा स्वामलाल एवं ताँती प्रकाश-चन्द्र नाथद्वारा में रहकर इस परम्परा को आगे बढ़ाने का उत्तरदायित्व निभा रहे हैं। पुरुषोत्तम दास पखावजी दिल्ली के कथक केन्द्र में भी अध्यापक रहे। अतः नाथद्वारा, दिल्ली तथा दूसरे शहरों में भी उनके अनेक शिष्य फैले हुये हैं।^{१२}

जयपुर में तबला पखावज के अन्य कलाकार

जयपुर राज्य के गुणीजनखानों में सर्वश्री उस्ताद हिदायत अली, मदतअली, इनायत अली तथा कुतुबअली जैसे कुछ पखावजी थे, जो पखावज के साथ-साथ तबले में भी निपुण थे। मदतअली तथा कुतुबअली के विषय में विशेष जानकारी प्राप्त नहीं होती। किन्तु उस्ताद हिदायत अली के शिष्यों में जयपुर के मौलाबरख तथा कल्लू खाँ के नाम मिलते हैं जिनके शिष्य भुल्लत खाँ वर्षों तक आकाशवाणी जयपुर के कलाकार थे। इनायत अली के पुत्र गमरू खाँ अच्छे तबला वादक थे जिनके पुत्र खुरशीद अली आजकल कराची रेडियो के कलाकार हैं।

टोंक (राजस्थान) के अमीर मोहम्मद खाँ जयपुर के उत्तरेखनीय तबला वादक हैं। उनके परिवार में तबले की शिक्षा परम्परागत चली आ रही है। उनके पिता गुलाम मोहम्मद खाँ अच्छे कलाकार थे, जिन्होंने सोनीपतवाले उस्ताद गुलाम मोहम्मद करमबरख से तथा नाना ममदु से दीर्घ शिक्षा पायी थी। गुलाम मोहम्मद करमबरख दिल्ली घरानों के थे, जिनके पुत्र अब्दु खाँ जिलवानी तथा पीर बशीर खाँ भी अच्छे कलाकार माने गये। बशीर खाँ पाकिस्तान में रहे। जयपुर के आकाशवाणी केन्द्र में अमीर मोहम्मद खाँ कलाकार रहे। जयपुर के मूल चंद तबला वादक वहाँ के एक अन्य कलाकार हैं। उनके पुत्र हरिनारायण पवार वहाँ के महाविद्यालय में अध्यापक हैं।^{१३}

जयपुर घरानों की कथक-नृत्य परम्परा

जयपुर अपने कथक नृत्य के कारण देश भर में प्रसिद्ध है। कथक पंडित हुनुमान प्रसाद, उनके तीनो पुत्र पंडित मोहनलाल, पंडित चिरंजीलाल तथा पंडित नारायण लाल, एवं इन्ही घरानों से सम्बन्धित पंडित जियालाल, पंडित मुन्दर प्रसाद तथा पंडित नारायण प्रसाद नृत्य में जो प्रवीण थे ही तबला वादन में भी अत्यन्त निष्णात माने जाते थे। कथक घरानों में नृत्य के साथ-साथ तबले की नियमबद्ध शिक्षा आज भी दी जाती है जिसके फलस्वरूप नृत्यकार सयलावादन में भी प्रावीण्य प्राप्त करते हैं। नृत्य की प्रधानता के कारण इस क्षेत्र में तबले का दीर्घ प्रचार एवं उसके प्रति विशेष रुचि देखने को मिलती है। आधुनिक समय में इस घरानों के कथक चिरंजीलाल के शिष्य हिदायत खाँ माने हुए तबलावादक हैं। हिदायत खाँ दिल्ली के मूल निवासी हैं। किन्तु उनके नाना उस्ताद मौलाबरख पाऊसी जयपुर के गुणीजनखाने के गवये थे अतः वे नचपन से ही जयपुर आकर बस गये, वहीं उनकी शिक्षा-दीक्षा हुई। हिदायत खाँ ने चिरंजीलाल के उपरान्त अपने राज्ज अवरफ खाँ, उस्ताद आबोम खाँ आबरेवाले तथा कथक के दूसरे गुणीजनों से भी तानीम ली है। कथक घरानों के उस्तादों से सीखकर अनेक कुशल

१२. मृदंगसागर : घनश्यामदास पखावजी, पृ० १ से १० तथा पुरुषोत्तमदास पखावजी की मुलाकात के आधार पर।

१३. जयपुर दरबार के राजकीय दफ्तर में संग्रहीत पुराने कागजातों पर आधारित तथा गुणीजन खाना (लेख) डॉ० चन्द्रमणि सिंह।

तबलावादक प्रसिद्ध हुए हैं जिनमें पंडित जियालाल के शिष्य प्रो० सालजी श्रीवास्तव (इलाहाबाद) का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है।^{१४}

१३. जोधपुर दरबार की परम्परा

जयपुर की भांति जोधपुर के राजाओं में भी कला के प्रति स्नेह था। हम नाथद्वारे की परम्परा में देख चुके हैं कि रूपराम पखावजी नाथद्वारे में स्थायी होने के पूर्व जोधपुर दरबार के आश्रित कलाकार थे। वे विशेष रूप से जोधपुर के राजा द्वारा जयपुर से आमंत्रित किये गये थे। रूपराम के समकालीन पहाड़ सिंह पखावजी का भी उल्लेख मिलता है। वे अपने युग के प्रखर विद्वान् पखावज वादक थे तथा दिल्ली की परम्परा से सम्बन्धित थे और जोधपुर के कलाप्रिय राजाओं के आमन्त्रण से वहाँ आकर बसे थे। उनके पुत्र जीहार् सिंह भी अच्छे कलाकार माने गये जो मृत्यु पर्यन्त जोधपुर दरबार के आश्रित कलाकार बने रहे। इसी परम्परा के गुलाब सिंह तथा उनके पुत्र कुबेरसिंह एवं गोविन्द सिंह बड़ौदा दरबार के 'कलावन्त कारखाने' के कलाकार रहे।^{१५}

१४. उदयपुर की परम्परा

राजस्थान के उदयपुर नगर में उस्ताद अब्दुल हाफिज खाँ रहते थे। वे इन्दौर के उ० रहमान खाँ, उ० भूरे खाँ तथा उ० जहाँगीर खाँ के शिष्य थे। अपने आप में वे तबला के भँकार थे। महफिलों की जीतने के उपरान्त उन्होंने मुक्त हृदय से विद्यादान भी किया था। आज उदयपुर शहर में जो कुछ तबला मौजूद है वह उ० हाफिज खाँ की देन है। उनके प्रमुख शिष्यों में सर्वश्री (स्व०) चतुरलाल, अजीज खाँ, योगेश नारायण दास्या, रामनारायण बानावत, जगदीशचन्द्र वर्मा, राखीलाल आदि प्रमुख हैं। उदयपुर के दूसरे कलाकारों में उ० हिदामत खाँ के शिष्य श्री हरिभोम वर्मा का नाम भी आ जाता है।^{१६}

गुजरात, सौराष्ट्र की दरबारी परम्परा

भारत में अंग्रेजों के शासन काल में अनेक छोटी-मोटी रियासतों के राजा-महाराजों, नवाब-ठाकुरों ने अपनी-अपनी रुचि के अनुसार संगीत एवं संगीतकारों को आश्रय दिया, जिनमें गुजरात तथा सौराष्ट्र के रजवाड़ों का भी नाम आता है। सन् १८०० ई० से सन् १९४७ ई० तक के डेढ़ सौ वर्ष के काल में, इन देशी राज्यों में शिल्प, साहित्य, चित्र एवं संगीत कला का जो चतुर्मुख विकास हुआ है वह अनन्य है। यद्यपि कला के क्षेत्र में गायकवाड राजाओं का यहोदरा राज्य सिरमौर माना जाता है फिर भी जामनगर, जूनागढ़, भावनगर, पोरबन्दर, मोरवी, धरमपुर, लुणावाड़, वासदा, सयरामपुर, पालणपुर, ईडर, देवगढ़वास्या, गोधरा, भदवाण, मागसोर, चूड़ा, साणद, पाटण, कच्छ इत्यादि गुजरात सौराष्ट्र की छोटी-छोटी रियासतों के राजाओं ने भी संगीत कला तथा उसके कलाकारों को काफी प्रोत्साहन दिया था।

१५. गुजरात के बड़ौदा राज्य का सांगीतिक इतिहास

संगीत के प्रचार, प्रसार एवं संरक्षण में बड़ौदा राज्य का स्थान महत्वपूर्ण है। वहाँ के

१४. उ० हिदामत खाँ की मुताकात पर आधारित।

१५. मुदगसागर : लेखक धनश्यामदास पखावजी पृष्ठ १ से १०।

१६. उदयपुर के तबलावादकों की मुताकात पर आधारित।

श्रीमन्त फतेहसिंह राव गायकवाड, श्रीमन्त खाडेराव गायकवाड तथा श्रीमन्त सिमाजी राव गायकवाड जैसे कलाप्रेमी राजाओं ने संगीत तथा संगीतकारों को जो आदर-सम्मान दिया था, उसके कारण उनका दरबार, देश भर के संगीतकारों एवं विद्वानों का आकर्षण केन्द्र बन गया था।

कहते हैं कि खाडेराव जी महाराज के समय में बड़ोदा दरबार में सैकड़ों की संख्या में गायन, वादन, नर्तन तथा लोक संगीत के कलाकार विद्यमान थे।^{१७}

संगीत के क्षेत्र में क्रांति कही जा सके ऐसी दो प्रमुख बातें वहाँ के दरबार में हुई थी, जो निम्नलिखित हैं—^{१८}

(१) देश में शास्त्रीय संगीत का सर्वप्रथम विद्यालय की सन् १८८६ ई० में स्थापना।

(२) अखिल भारतीय संगीत परिषद् का आयोजन।

शास्त्रीय संगीत विद्यालय की स्थापना

शास्त्रीय संगीत के शिक्षण के हेतु संगीत के प्रथम विद्यालय की बड़ोदा में सन् १८८६ ई० के फरवरी माह में, महाराजा सिमाजी राव गायकवाड के द्वारा हुई। इसकी स्थापना के पश्चात् लाहौर का गांधर्व महाविद्यालय (सन् १९०१ ई०), बालियर का माधव संगीत महाविद्यालय (सन् १९१८ ई०), लखनऊ का मोरिस म्यूजिक कॉलेज (सन् १९२५ ई०) तथा पुणे का भारत गायन समाज अस्तित्व में आया। इस संगीत विद्यालय में गायन, तबला वादन, पखावज एवं तबला आदि का प्रशिक्षण दिया जाता था। आरम्भ काल में विद्यालय का संचालन उस्ताद मौलाबख्श नामक एक विद्वान् को सौंपा गया था। उन्हीं दिनों वहाँ से संगीत की अनेक पुस्तकें प्रकाशित हुईं जिनमें तालवादन के क्षेत्र में उस्ताद उस्मान खाँ मुलतान खाँ वृत्त 'ताल पद्धति' (सन् १९८८ ई०) पुस्तक उल्लेखनीय है।

आज बड़ोदा का 'महाराजा सिमाजी राव म्यूजिक कालेज' अपने ढंग का एक संगीत प्रशिक्षण केन्द्र है, जो सन् १८८६ में स्थापित प्राथमिक संगीत विद्यालय का विकसित रूप है। उस विद्यालय के प्रथम प्राचार्य का मानद स्थान विख्यात वीणा वादक एवं शास्त्रज्ञ पंडित हीरजी भाई आर० डाक्टर ने करीब पच्चीस वर्ष तक सुशोभित किया था।^{१९}

नोट :—बड़ोदा का नाम परिवर्तित होकर बड़ोदरा हो गया है।

अखिल भारतीय संगीत परिषद् का आयोजन

अखिल भारतीय स्तर का सर्वप्रथम संगीत सम्मेलन सन् १९१६ ई० में श्रीमन्त सिमाजी राव गायकवाड की अध्यक्षता एवं संरक्षण में बड़ोदरा में आयोजित हुआ। संगीत के इतिहास में इस परिषद् का आयोजन गौरवपूर्ण घटना है। इसे आधुनिक युग के संगीतोत्थान का प्रथम चरण कहा जा सकता है। इस परिषद् में देश भर के गुणोत्तम, विद्वान्, संगीतज्ञ, संगीत प्रेमी राजा-महाराजाओं एवं सशक्त जनता ने भाग लिया था। इसका कुशल संचालन संगीत जगत्

१७. गुजरात अने संगीत (गुजराती लक्ष) 'संगीत चर्चा' नामक पुस्तक में संकलित, लेखक :

प्रो. आर. सी. मेहता, पृ० ६।

१८. वही, पृ० ६-७।

१९. पंडित हीरजी भाई आर० डाक्टर की मुलाकात के आधार पर।

के समर्थ विद्वान् पंडित विष्णु नारायण भातखंडे ने किया था। इस ऐतिहासिक संगीत परिपद में संगीत विषयक अनेक प्रश्नों पर महत्वपूर्ण चर्चा हुई थी। परिपद की योजना और ठहरावों का निर्देश करते हुए प्रो. आर. सी. मेहता लिखते हैं :

‘छैल्ला सौ वर्ष नी प्रथम बखिल हिन्द परिपद, राजाश्रये बड़ोदरा मां १९१६ मां भराई ए संगीत ना इतिहास मा एक घणी ज महत्व नी वस्तु तरीके सामरवी जरूरी छे। आ परिपद मा हिन्द भर मां थी गायक वादको बाब्या हुता, ने पंडित भातखंडे नी दोरवणी नीचे संगीत विषयक अनेक प्रश्नो छणाया हुता। आज नी मध्यस्थ संगीत नाटक अकादमी (दिल्ली) ए पोताना कार्यप्रदेश विशेषे जे आदर्शो सन्मुख राख्वा छे तेमा ना महत्व ना सघला, आ पहिली परिपद नी योजना ने ठरावो मां जोई शकाम छे।’^{२०}

कलावन्त कारखाना

बड़ोदरा संगीत विभाग में राज्य की ओर से एक और भी महत्वपूर्ण विभाग चलता था जो ‘कलावन्त कारखाने’ के नाम से प्रसिद्ध था। इस कलावन्त कारखाने की आफतावे मूसिकी उ० फैयाज खाँ से लेकर भारत भर के करीब डेढ़ सौ कलारत्न सुशोभित करते थे। इस विभाग का संचालन सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ पंडित हिरजी भाई डाक्टर करते थे। कलावन्त कारखाने के इन कलाकारों ने गायन, वादन के कार्यक्रमों को प्रस्तुत करने के उपरान्त अनेक शिष्य तैयार किये और इस तरह विद्या का द्योष्ट प्रचार किया।

कलावन्त कारखाने के तालवाद्य के कलाकारों में उ० नासिर खाँ पलावजी (बाँदा), पंडित गंगाराम जी मुर्दगाचार्य (वृज), उ० करीमबख्श (इन्दौर), श्री गुलाब सिंह तथा उनके दो पुत्र कुवेर सिंह तथा गोविन्द सिंह (ओधपुर) के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

उ० नासिर खाँ पलावजी (बाँदा) यहाँ तक बड़ोदरा दरबार के दरबारी कलाकार रहे। वे महाराज खान्देराव तथा महाराज सियाजी राव के दरबार के उत्कृष्ट कलारत्न थे। उन्होंने पलावज एवं तबले के अनेक शिष्य तैयार किये जिनमें सर्वश्री कान्ताप्रसाद, हिम्मत-राम बख्शी, विष्णुवन्त जोशी, गणपतराव बसईकर, कृष्णराव लक्ष्मण शिलेदार तथा उनके पुत्र निसार हुसैन खाँ और पीत्र नजीर खाँ प्रमुख हैं। कान्ता प्रसाद जी की ख्याति भारत भर में प्रसिद्ध थी। श्री नरहर शंभुराव भावे ने उ० नासिर खाँ की वादन शैली पर एक कलात्मक पुस्तक मराठी भाषा में तैयार की थी, जिसका नाम है “मरहुम नासिर खाँ याचा मुर्दग बाज।”

१६. भावनगर

सौराष्ट्र के भावनगर राज्य के महाराजा भावसिंह जी भी संगीत के रसिक एवं ज्ञाता थे। अतः उनके दरबार में भी कलाकारों का उचित सम्मान हुआ करता था। भावनगर के दरबारी कलाकार पंडित डाह्यालाल शिवराम ने सन् १९०१ में ‘संगीत कलापर’ नामक एक घृह्य ग्रंथ की गुजराती भाषा में रचना की थी, जिसमें गायन तथा रतनवादन के अतिरिक्त तालवाद्य तथा विविध तालों का चक्र सहित विस्तृत वर्णन मिलता है।

२०. गुजरात अने संगीत (गुजराती लेख) ‘संगीत चर्चा’ नामक पुस्तक में संकलित : लेखक : प्रो. आर. सी. मेहता, पृ० ६।

१७. जामनगर

जामनगर के पंडित आदित्यराम जी का नाम पखावज के क्षेत्र में विशेष महत्व रखता है। बलदेव सा परम्परा के इस लोकप्रिय कलाकार को आज भी लोग बड़ी श्रद्धा से याद करते हैं और उनको गुजरात सौराष्ट्र का 'स्वामी हरिदास' कहकर सम्मानित करते हैं। वे वे जूनागढ़ के निवासी थे और वहाँ के नवाब बहादुर खाँ के दरबारी कलाकार थे। पखावज वादन के साथ-साथ वे कुशल गायक तथा 'संगीतादित्य' नामक ग्रंथ के रचयिता भी थे। उन्होंने गिरनार के किसी सिद्ध योगी से पखावज वादन में अद्भुत योग्यता प्राप्त की थी।

सन् १८४१ ईस्वी में वे जूनागढ़ छोड़कर जामनगर चले आये और अन्त तक वहीं रहे। जामनगर के राजा जाम रणमलजी संगीत के बड़े प्रेमी थे तथा आदित्यराम जी को बहुत चाहते थे। अतः उनको दरबार कलाकार के रूप में ही नहीं बरन् राजगुरु के रूप में सम्माननीय स्थान प्राप्त था। वे युवराज को संगीत शिक्षा देते थे।

आदित्य राम जी ने अनेक शिष्य तैयार किये थे जिनमें पं० बलदेव शंकर भट्ट प्रमुख हैं। बम्बई के पंडित चतुर्भुज राठोड़, बलदेव शंकर भट्ट के ही शिष्य हैं। बोवा के श्री सुब्बाराव अकोलकर जो सुप्रसिद्ध तबलानवाज उस्ताद मुनीर खाँ के शिष्य थे अनेक वर्ष तक बलदेव सा पराने के भी शगिर्द रहे।

जूनागढ़ में, उस्ताद मंगलू खाँ नाम के एक पखावजी का नाम भी वहाँ के दरबारी कलाकार के रूप में मिलता है।

गुजरात, सौराष्ट्र के मंदिरों में फैली संगीत परम्परायें

राज परम्परा के उपरान्त मन्दिर परम्परा में भी गुजरात सौराष्ट्र में अनेक प्रतिभा-शाली तालवाक् हुं हैं। छन्द गायकी और पखावज की कला को गौरवान्वित करने का प्रयास सर्वत्र वैष्णव सम्प्रदाय में होता आया है। देश भर के सुविख्यात कलाकार वैष्णव मन्दिरों में कृष्ण मुरारी के समक्ष अपनी 'हाजिरी' लगाने में गौरव का अनुभव करते थे। इस क्षेत्र में सौराष्ट्र का पोरबन्दर महत्वपूर्ण स्थान माना जाता है। पोरबन्दर के गोस्वामी धनराम साव जी तथा उनके दो पुत्र गोस्वामी द्वारकेलाल तथा गोस्वामी दामोदरलाल संगीत के रसिक, आध्यात्मिक एवं उच्च कलाकार थे। उन दिनों देश के सुप्रसिद्ध कलाकार पोरबंदर को कला का दीर्घ धाम मानते थे। आज भी वहाँ गोस्वामी द्वारकेलाल के दो पुत्र गोस्वामी माधवराम तथा गोस्वामी रसिकराम संगीत एवं साहित्य के आध्यात्मिक एवं स्वयं ज्ञाता के रूप में अपनी वंशपरम्परागत प्रतिष्ठा निभा रहे हैं।

हठेही परम्परा में भड़ोच के जगदीश मन्दिर वाले मंगु भाई पखावजी, हालोल के जीवलाल पखावजी तथा डाकोर के ज्येष्ठराम पखावजी के नाम उल्लेखनीय हैं।

नाना पानसे पराने के उत्तराधिकारी स्वर्गीय श्री गोविन्द राव बुरहानपुरकर वर्षों तक अहमदाबाद के सुप्रसिद्ध साराभाई परिवार में रहे थे। श्री अम्नासाल साराभाई की मुन्गी धोमरी दुर्गा बहन पंडित नुरहानपुर से पखावज सीखा करती थीं।

तदुपरान्त अहमदाबाद के तबला वादक पंडित शंकरलाल नायक तथा मड़ौच के पंडित ओंकार नाथ ठाकुर के भाई श्री रमेशचन्द्र ठाकुर तबला तरंग में काफी प्रसिद्ध थे ।^{२१}

बंगाल के राज परिवारों की संगीत साधना

भारत के दूसरे देशी राज्यों की भांति ही बंगाल के विविध राज घरानों भी संगीत, साहित्य एवं कला के आश्रयधाम बने रहे थे । बंगाल के राज परिवारों की सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि वे मात्र संगीत प्रेमी या कलाकारों के आश्रयदाता ही नहीं थे वरन् उनमें से बहुतेरे स्वयं उच्च कोटि के कलाकार होते थे तथा उत्कृष्ट गुरुओं को अपने यहाँ रख कर वर्षोंपर्यन्त उनसे शिक्षा ग्रहण करते रहते थे । इस क्षेत्र में रामगोपाल पुर (मैमनसिंह) का राज घराना, तादोर का राजवंश, गोरीपुर (आसाम) के राजा, नरजोमी के नरेश, चौबोस परगना के छोटे-मोटे जमीनदार, ढाका के जमीनदार, मुर्शिदाबाद के नवाब, राजग्राम के जमीनदार, टैगोर का राजवंश इत्यादि के नाम उल्लेखनीय हैं ।

१८. रामगोपालपुर का राजवंश

रामगोपालपुर की रियासत में मैमन सिंह के राजा योगिन्द्र किशोर राय चौधरी तथा उनके भाई ब्रजेन्द्र किशोर राय चौधरी बड़े संगीत रसिक एवं कला प्रेमी व्यक्ति थे । भारत के उच्च कोटि के संगीतकार उनके समक्ष अपनी कला प्रस्तुत करने की लालायित रहते थे तथा ऐसे गुणी अन्नदाता की प्रशंसा प्राप्त करना अपना सौभाग्य समझते थे । इसीलिये रामगोपाल पुर में कलाकारों का सदैव मेला लगा रहता था । कोई कलाकार महीने भर, कोई साल भर तो कोई वर्षोंपर्यन्त वहाँ का आश्रय ग्रहण करके अपनी कला साधना तथा संगीत शिक्षा में निमग्न रहता था ।

राजा योगिन्द्र किशोर राय चौधरी के भ्राता राय ब्रजेन्द्र किशोर राय चौधरी सुप्रसिद्ध मृदंग वादक मुरारी मोहन गुप्त के शिष्य थे जिन्हें बंगाल का 'मृदंग केसरी' कहा जाता था ।

राजा योगिन्द्र किशोर जी के चारो पुत्र उत्तम कलाकार थे । उनके ज्येष्ठ पुत्र नगेन्द्र किशोर राय चौधरी गायक पंडित शिव सेवक जी के शिष्य थे । द्वितीय पुत्र यतीन्द्र किशोर राय चौधरी पंडित दक्षिणाशंकर सेन के शिष्य थे । तृतीय सोरीन्द्र किशोर राय चौधरी पंडित दीनबन्धु गोप, उस्ताद गुलाम फादर तथा उस्ताद मोहम्मद खाँ के शिष्य थे, तथा चौथे पुत्र हिरेंद्र किशोर राय चौधरी हिन्दुस्तान में तबला क्षेत्र के अत्यन्त कलाकार माने जाते थे । उन्होंने लखनऊ घराने के उस्ताद आबिद हुसैन खाँ से, दिल्ली घराने के उस्ताद नत्थू खाँ से, ढाका के प्रसन्नकुमार साहा वागिन्स से, फर्रुखाबाद घराने के मसीदुल्ला खाँ से तथा बनारस घराने के पंडित मीलवी राम मिश्र से, तबले की दीर्घ शिक्षा प्राप्त की थी । तबले के प्रकाण्ड पंडित के रूप में बड़े-बड़े कलाकार उनका लोहा मानते थे । इनके महल में भारत के सर्वश्रेष्ठ तबलावादक आते जाते रहते थे, जिनमें उनके गुरुओं के बतिरिक्त आज़ीम खाँ

२१. आधारित : (१) संगीत चर्चा (गुजराती) प्रो. आर. सी. मेहता

(२) भारतना संगीत रत्नो भाग १, २ (गुजराती) पंडित मूलजी भाई पो. शाह

(३) बड़ोदरा के पंडित हिरजी भाई डॉक्टर एस. एस. म्यूज़िक कालेज के आचार्यों तथा कुछ कलाकारों की मुलाकातों पर आधारित ।

जावरेवाले, मोलाबरूण गुरादाबादवाले, गोपाल तथा महाताव ढाकावाले, करामतुल्ला फरुखाबाद वाले इत्यादि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

राजा योगिन्द्र किशोर राय चौधरी के सभी पौत्र भी अच्छे कलाकार एवं संगीतसाधक थे, जिनमें बीरेन्द्र किशोर, गिरीन्द्र किशोर, नृपेन्द्र किशोर, रणेन्द्र किशोर, अरुणेन्द्र किशोर तथा रामाद नगेन्द्रचन्द्र लाहिडी इत्यादि सबके सब संगीतकार थे । इन सब में सितार वादक उस्ताद इनायत खाँ के शिष्य बीरेन्द्र किशोर तथा तबला वादक अरुणेन्द्र किशोर के नाम उल्लेखनीय हैं । ऐसे कला प्रेमी, प्रोत्साहक एवं पूरा राजवंश ही कलाकार हो ऐसा अद्भुत दृष्टांत हिन्दुस्तान के इतिहास में दुर्लभ है ।

१६. नाटोर का राजवंश

मैमनसिंह की भाँति नाटोर वंश की राजपरम्परा भी संगीत प्रेमी और साधक रही है । स्वयं महाराजा गोविन्दनाथ राय प्रसिद्ध सितार वादक मोहम्मद खाँ के शिष्य थे । उनके पुत्र महाराजा जगदीन्द्रनाथ राय, पौत्र महाराजा योगीन्द्रनाथ राय तथा प्रपौत्र कुमार जयन्तनाथ राय एवं कुमार इन्द्रजीत राय इत्यादि संगीत के ज्ञाता थे ।

राजा साहब की पुत्री राजकुमारी शरत्सुन्दरी देवी चौधरानी, उनके नाती ब्रजेन्द्र कान्त राय चौधरी तथा प्रनाती बिमलाकान्त राय चौधरी सब के सब संगीत के क्रियात्मक अभ्यासी एवं संगीत शास्त्र के उत्तम ज्ञाता थे । श्री बिमलाकान्त राय चौधरी की बंगला पुस्तक 'भारतीय संगीत कोश' अपने ढंग की अनोखी कृति है, जो इस राजवंश की संगीत सुज्ञता का प्रत्यक्ष प्रमाण है । इस कोश का अनुवाद कई भाषाओं में हो चुका है ।

२०. ढाका के ज़मीनदारों की परम्परा

ढाका के मुखपारा के ज़मीनदार श्री गुरनचन्द्र बनर्जी संगीत के परम भक्त थे । वे अच्छे गायक वादकों को अपने घर आमंत्रित किया करते थे । ढाका के सुप्रसिद्ध तबलावादक श्री प्रसन्नकुमार साहा बाणिक्य का उनके परिवार के साथ गहरा सम्बन्ध था । अतः ज़मीनदार गुरनचन्द्र जी ने अपने पुत्र रायबहादुर केशवचन्द्र बनर्जी की तबला शिक्षा का भार श्री० प्रसन्नकुमार जी को सौंपा था । उदुपरान्त रायबहादुर केशवचन्द्रजी ने दिल्ली घराने के सबलानबाज उ० नत्थू खाँ को अपने घर में बार वर्ष रखकर उनसे भी दीर्घ शिक्षा प्राप्त की थी । रायबहादुर पूर्व बंगाल के उत्तम तबलावादक माने जाते थे । भारत के विभाजन के पश्चात् वे ढाका छोड़कर कलकत्ता में बस गये । वे इतने विद्याभ्यसगी थे कि ८१ वर्ष की वयोवृद्ध अवस्था पर्यन्त प्रतिदिन तीन घण्टे का नियमित अभ्यास किया करते थे ।

२१. टागोर वंश

बंगाल के सुप्रसिद्ध टागोर वंश के प्रत्येक व्यक्ति कलाप्रेमी रहे हैं । संगीत के क्षेत्र में श्री रवीन्द्रनाथ टागोर का योगदान महत्वपूर्ण है, जो 'रवीन्द्र संगीत' के नाम से आज देश-विदेश में म्भाव है । किन्तु उनके पूर्वज राजा सर सीरिन्द्रमोहन टागोर तथा राजा जोगिन्द्रमोहन टागोर का उल्लेख यहाँ विशेष आवश्यक है क्योंकि उन दोनों के महत्वपूर्ण कार्यों ने संगीत के इतिहास को एक उल्लेखनीय एवं सज्जनात्मक मोड़ दिया है ।

गुरुराघट के राजा जोगिन्द्रमोहन टागोर संगीत के आश्रयदाता ही नहीं बरन् नवीन

उदयमान प्रतिभाओं को प्रोत्साहन देनेवाले सहृदयी व्यक्ति भी थे। उनके सहयोग से अनेक ज्ञानपिपासु विद्यार्थियों को विद्याभ्यास करने का सुखवसर प्राप्त हुआ था। बारह-तेरह वर्ष के किशोर विद्याभिलाषी 'आलम' को (आलम, मेहर के सुप्रसिद्ध सरोदनवाज उ० अल्लाउद्दीन खाँ का वचपन का नाम) अपने दरबारी गायक पं० गोपाल चन्द्र भट्टाचार्य तथा पछावजी नन्दी भट्ट से शिक्षा दिलवाने का प्रयत्न उन्हीं के द्वारा हुआ था। बाबा उ० अल्लाउद्दीन खाँ की महान् संगीत प्रतिभा तथा वाद्य संगीत के क्षेत्र में उनके क्रान्तिकारी पदार्पण के पीछे ऐसे अनेक सहृदय व्यक्तियों का योगदान छिपा है।

राजा जोगिन्द्रमोहन टागोर के अग्रज राजा सौरिन्द्रमोहन टागोर भी कलाप्रेमी व्यक्ति थे। वे स्वयं संगीत के प्रखर अभ्यासी तथा शास्त्रज्ञ थे। सन् १८७५ ई० में उनकी प्रथम पुस्तक 'हिन्दू संगीत' अंग्रेजी भाषा में प्रकाशित हुई थी। उत्पश्चात् सन् १८९६ ई० में उनकी दूसरी महत्वपूर्ण कृति 'युनिवर्सल हिस्ट्री ऑफ़ म्यूजिक' प्रकाश में आई। इन दोनों पुस्तकों का महत्व केवल राजा साहब की संगीतिक विद्वत्ता के प्रदर्शन तक ही सीमित नहीं है वरन् इनसे भारतीय संगीत के सौन्दर्य का गुप्त रहस्य सामने आ गया है। राजा सर सौरिन्द्रमोहन टागोर की इन पुस्तकों से भारतीय संगीत के प्रति अंग्रेजों में तथा संगीत को घृणित समझने वाले शिक्षित हिन्दी समाज में रुचि उत्पन्न हो सकी, जिसके फलस्वरूप अंग्रेजों ने भारतीय संगीत को समझने का प्रयास आरंभ किया। उनकी पुस्तकों से प्रभावित होकर धी० ए० जे० हेपकिंस, श्री ब्रूनो नेत, श्री एलन डेनिलन, श्री ए० एच० फोक्षस्ट्रेंगवेज, श्री ई० क्लेमेन्ट्स, श्री हार्वट पोपले, श्री इयल रोसेन्टल, श्री जुलिस कोम्बेरियन इत्यादि पश्चात् विद्वानों ने भारतीय संगीत का सूक्ष्म अध्ययन किया एवं इस गहन विषय को यूरोपीय संगीत जगत् में स्पष्ट करने के हेतु इन विद्वानों ने भारतीय संगीत के विविध विषयों पर स्वयं अनेक पुस्तकों का निर्माण किया। भारतीय संगीत पर राजा सर सौरिन्द्रमोहन टागोर का यह श्रृण अनन्य है।

२२. अगरतला का राज दरबार

संभवतः डेढ़ सौ वर्ष पूर्व अगरतला का राज दरबार संगीत का धाम था। श्री राम-कन्हाई सील तथा श्री रामधन सील नामक दो प्रसिद्ध संगीतकार भ्राता उन दिनों अगरतला दरबार के राज कलाकार थे। उ० अल्लाउद्दीन खाँ के बड़े भाई उ० आफताबुद्दीन खाँ की संगीत शिक्षा श्री रामकन्हाई सील से हुई थी। उ० अल्लाउद्दीन खाँ ने वचपन में तबले की शिक्षा अपने बड़े भाई उ० आफताबुद्दीन से ही पायी थी। उ० आफताबुद्दीन का नाती एवं शिष्य पार रसूल उर्फ फूलझड़ी खाँ तबले के उत्तम कलाकार थे, जो अगरतला की राजपरम्परा से सम्बन्धित थे। उत्पश्चात् वे मेहर के राजकलाकार हुए।

२३. मुर्शिदाबाद

मुर्शिदाबाद के संगीत प्रेमी नवाब के पास सुप्रसिद्ध तबलावाज उ० आता हुसैन खाँ कुछ वर्ष तक रहे। प्राप्त जानकारी के अनुसार उ० आता हुसैन खाँ ने नवाब साहब के साथ इंग्लैंड की यात्रा की थी। अतः लगभग सवा सौ वर्ष पूर्व इंग्लैंड जैसे पश्चात्य देश में भारतीय वाद्य एवं तबला वाद्य को सर्वप्रथम प्रस्तुत करने का श्रेय उन्हीं को जाता है। इस कार्यक्रम का आयोजन मुर्शिदाबाद के नवाब द्वारा हुआ था। तबले के इतिहास में यह घटना महत्वपूर्ण मानी जायेगी।

जावरेवाले, मोलाबख्श मुरादाबादवाले, गोपाल तथा महाताब ढाकावाले, करामतुल्ला फर्रुखाबाद वाले इत्यादि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

राजा योगिन्द्र किशोर राय चौधरी के सभी पौत्र भी अच्छे कलाकार एवं संगीतसाधक थे, जिनमें बीरेन्द्र किशोर, गिरीन्द्र किशोर, नृपेन्द्र किशोर, रणेन्द्र किशोर, अरुणेन्द्र किशोर तथा दामाद नरेन्द्रचन्द्र लाहिड़ी इत्यादि सबके सब संगीतकार थे । इन सब में सितार वादक उस्ताद इनायत खाँ के शिष्य बीरेन्द्र किशोर तथा तबला वादक अरुणेन्द्र किशोर के नाम उल्लेखनीय हैं । ऐसे कला प्रेमी, प्रोत्साहक एवं पूरा राजवंश ही कलाकार हो ऐसा वदभुत दुष्टाव हिन्दुस्तान के इतिहास में दुर्लभ है ।

१६. नाटोर का राजवंश

मैमनसिंह की भाँति नाटोर वंश की राजपरम्परा भी संगीत प्रेमी और साधक रही है । स्वयं महाराजा गोविन्दनाथ राय प्रसिद्ध सितार वादक मोहम्मद खाँ के शिष्य थे । उनके पुत्र महाराजा जगदीन्द्रनाथ राय, पौत्र महाराजा योगीन्द्रनाथ राय तथा प्रपौत्र कुमार जयन्तनाथ राय एवं कुमार इन्द्रजीत राय इत्यादि संगीत के ज्ञाता थे ।

राजा साहब की पुत्री राजकुमारी सरतमुन्दरी देवी चौधरानी, उनके नाती ब्रजेन्द्र कान्त राय चौधरी तथा प्रनाती बिमलाकान्त राय चौधरी सब के सब संगीत के क्रियात्मक अभ्यासी एवं संगीत शास्त्र के उत्तम ज्ञाता थे । श्री बिमलाकान्त राय चौधरी की बंगला पुस्तक 'भारतीय संगीत कोश' अपने ढंग की अनोखी कृति है, जो इस राजवंश की संगीत सुज्ञता का प्रत्यक्ष प्रमाण है । इस कोश का अनुवाद कई भाषाओं में हो चुका है ।

२०. ढाका के जमीनदारों की परम्परा

ढाका के भुणपारा के जमीनदार श्री पुरनचन्द्र बनर्जी संगीत के परम भक्त थे । वे अच्छे गायक वादकों को अपने घर आमंत्रित किया करते थे । ढाका के सुप्रसिद्ध तबलावादक श्री प्रसन्नकुमार साहा बाणिक्य का उनके परिवार के साथ गहरा सम्बन्ध था । अतः जमीनदार पुरनचन्द्र जी ने अपने पुत्र रायबहादुर केशवचन्द्र बनर्जी को तबला शिक्षा का भार श्री० प्रसन्नकुमार जी को सौंपा था । तदुपरान्त रायबहादुर केशवचन्द्रजी ने दिल्ली घराने के तबलानवाज उ० नरसू खाँ को अपने घर में चार वर्ष रखकर उनसे भी दीर्घ शिक्षा प्राप्त की थी । रायबहादुर पूर्ब बंगाल के उत्तम तबलावादक माने जाते थे । भारत के विभाजन के पश्चात् वे ढाका छोड़कर कसकट्टा में बस गये । वे अपने विद्याभ्यसनी थे कि ८१ वर्ष की वयोमुद अवस्था पर्यन्त प्रतिदिन तीन घण्टे का नियमित अभ्यास किया करते थे ।

२१. टागोर वंश

बंगाल के सुप्रसिद्ध टागोर वंश के प्रत्येक व्यक्ति कलाप्रेमी रहे हैं । संगीत के क्षेत्र में श्री रवीन्द्रनाथ टागोर का योगदान महत्वपूर्ण है, जो 'रवीन्द्रसंगीत' के नाम से आज देश-विदेश में श्रुत है । हिन्दु उनके पूर्वज राजा सर योचिन्द्रमोहन टागोर तथा राजा योगिन्द्रमोहन टागोर का उत्तम यद्वा विशेष आग्रहक है क्योंकि उन दोनों के महत्वपूर्ण कार्यों ने संगीत के इतिहास को एक उत्तमोत्तम एवं सुखदायक मोड़ दिया है ।

गुरुत्वावह के राजा योगिन्द्रमोहन टागोर संगीत के आश्रयदाता ही नहीं बल्कि नवीन

उदयमान प्रतिभाओं को प्रोत्साहन देनेवाले सहृदयी व्यक्ति भी थे। उनके सहयोग से अनेक ज्ञानपिपासु विद्यार्थियों को विद्याभ्यास करने का सुखवसर प्राप्त हुआ था। बारह-तेरह वर्ष के किशोर विद्याभिलाषी 'आलम' को (आलम, मेहर के सुप्रसिद्ध सरोदनवाज उ० अल्लाउद्दीन खाँ का बचपन का नाम) अपने दरबारी गायक पं० गोपाल चन्द्र भट्टाचार्य तथा पखावजी नन्दी भट्ट से शिक्षा दिलवाने का प्रबन्ध उन्हीं के द्वारा हुआ था। बाबा उ० अल्लाउद्दीन खाँ की महान् संगीत प्रतिभा तथा वाद्य संगीत के क्षेत्र में उनके क्रान्तिकारी पदार्पण के पीछे ऐसे अनेक सहृदय व्यक्तियों का योगदान छिपा है।

राजा जोगिन्द्रमोहन टागोर के अग्रज राजा सौरिन्द्रमोहन टागोर भी कलाप्रेमी व्यक्ति थे। वे स्वयं संगीत के प्रखर अभ्यासी तथा शास्त्रज्ञ थे। सन् १८७५ ई० में उनकी प्रथम पुस्तक 'हिन्दू संगीत' अंग्रेजी भाषा में प्रकाशित हुई थी। उत्पश्चात् सन् १८९६ ई० में उनकी दूसरी महत्वपूर्ण कृति 'युनिवर्सल हिस्ट्री ऑफ़ म्यूजिक' प्रकाश में आई। इन दोनों पुस्तकों का महत्व केवल राजा साहब की संगीतिक विद्वत्ता के प्रदर्शन तक ही सीमित नहीं है बल्कि इनसे भारतीय संगीत के सौन्दर्य का गुप्त रहस्य सामने आ गया है। राजा सर सौरिन्द्रमोहन टागोर की इन पुस्तकों से भारतीय संगीत के प्रति अंग्रेजों में तथा संगीत को घृणित समझने वाले शिक्षित हिन्दी समाज में रुचि उत्पन्न हो सकी, जिसके फलस्वरूप अंग्रेजों ने भारतीय संगीत को समझने का प्रयास आरंभ किया। उनकी पुस्तकों से प्रभावित होकर श्री ए० जे० हेपकिन्स, श्री वूनो नेत, श्री एलन डेनिलन, श्री ए० एच० फोशट्ट्रेगवेज, श्री ई० क्लेमेन्टस, श्री हुरवट पोपले, श्री इयल रोसेन्टल, श्री जुलिस क्रोम्बेरियन इत्यादि पारश्चात् विद्वानों ने भारतीय संगीत का सूक्ष्म अध्ययन किया एवं इस गहन विषय को यूरोपीय संगीत जगत में स्पष्ट करने के हेतु इन विद्वानों ने भारतीय संगीत के विविध विषयों पर स्वयं अनेक पुस्तकों का निर्माण किया। भारतीय संगीत पर राजा सर सौरिन्द्रमोहन टागोर का यह श्रृण अनन्य है।

२२. अगरतला का राज दरबार

संभवतः डेढ़ सौ वर्ष पूर्व अगरतला का राज दरबार संगीत का धाम था। श्री राम-कन्हाई सील तथा श्री रामधन सील नामक दो प्रसिद्ध संगीतकार भ्राता उन दिनों अगरतला दरबार के राज कलाकार थे। उ० अल्लाउद्दीन खाँ के बड़े भाई उ० आफताबुद्दीन खाँ की संगीत शिक्षा श्री रामकन्हाई सील से हुई थी। उ० अल्लाउद्दीन खाँ ने बचपन में तबले की शिक्षा अपने बड़े भाई उ० आफताबुद्दीन से ही पायी थी। उ० आफताबुद्दीन का नाटी एवं शिष्य पार रसूल उर्फ फूलभङ्गी खाँ तबले के उत्तम कलाकार थे, जो अगरतला की राजपरम्परा से सम्बन्धित थे। उत्पश्चात् वे मेहर के राजकलाकार हुए।

२३. मुर्शिदाबाद

मुर्शिदाबाद के संगीत प्रेमी नवाब के पास सुप्रसिद्ध तबलानवाज उ० आता हुसेन खाँ कुछ वर्ष तक रहे। प्राप्त जानकारी के अनुसार उ० आता हुसेन खाँ ने नवाब साहब के साथ इंग्लैंड की यात्रा की थी। अतः लगभग सवा सौ वर्ष पूर्व इंग्लैंड जैसे पारश्चात्य देश में भारतीय वाद्य एवं तबला वाद्य को सर्वप्रथम प्रस्तुत करने का श्रेय उन्हीं को जाता है। इस कार्यक्रम का आयोजन मुर्शिदाबाद के नवाब द्वारा हुआ था। तबले के इतिहास में यह घटना महत्वपूर्ण मानी जायेगी।

२४. राजग्राम

बंगाल में विष्णुपुर के पास एक छोटी सी जगह है जो राजग्राम के नाम से प्रसिद्ध है। इस राजग्राम के जमीनदार बेचाराम पाजा तथा उनके पुत्र पण्डिराम पाजा संगीत के विशेष छोर पर पखावज तथा छोल के बड़े प्रेमी थे। पण्डिराम पाजा ने स्वयं पखावज की तालीम पं० भैरव चक्रवर्ती से प्राप्त की थी। उन्हें अपने आश्रय में रखकर उनसे शिक्षा प्राप्त की।

२५. चौबीस परगना

त्रिपुरा तथा चौबीस परगना के अनेक जमीनदार संगीत के रसिक थे तथा अपने यहाँ कलाकारों को बुलाकर संगीत का रसास्वादन करते थे। इनमें जयनगर मंजोलपुर के जमीनदार रामबहादुर खगेन्द्रनाथ मित्र विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। छोल तथा पखावज के बड़े चाहक थे। सुप्रसिद्ध बंगाली छोलवादक पं० तबदीपचन्द्र वृजवासी के वे शिष्य थे। उनके वंशज प्रतापचन्द्र मित्र ने पखावज के क्षेत्र में अन्तरदेशीय ख्याति प्राप्त की थी। आकाशवाणी के प्राथमिक दिनों में वयोवृद्ध प्रतापचन्द्र मित्र का पखावज वादन रेडियो से प्रसारित हुआ करता था।

२६. गौरीपुर तथा नरजोली

गौरीपुर (असम) के राजा प्रतापनाथ बहुवा सबसे के अत्यन्त भक्त थे। सबसे की तालीम हाका के सुप्रसिद्ध उस्ताद आता हुसैन खाँ से प्राप्त की थी। राजा बहुवा से आता हुसैन को बड़ा स्नेह था अतः वे गौरीपुर में भी काफी रहा करते थे।

नरजोली दरबार के जमीनदार भी सबसे तथा पखावज के शौकीन थे। सुप्रसिद्ध मृदंगाचार्य पं० बीजन चन्द्र हुजारे उनके दरबारी कलाकार थे।^{१३}

बिहार के राजाओं एवं जमीनदारों का संगीत प्रेम

देश के अन्य भागों के भाँति बिहार के दरभंगा, अमरा, गया, आरा, पचगछिया, मुजफ्फरपुर आदि जगहों के राजा एवं जमीनदार संगीत के बड़े प्रेमी, श्रोताहक एवं अभ्यासी रहे हैं।

२७. दरभंगा

दरभंगा नरेश महाराजा माधव सिंह ध्रुव गायकी एवं पखावज वादन के रसिक थे। उन दिनों नवान सुजाउद्दौला के अवधि दरबार में पं० राधाकृष्ण एवं पं० कर्ताराम नाम के दो ध्रुव गायक थे। दरभंगा के महाराजा माधव सिंह उनकी कला से प्रभावित थे। अतः सन् १८८५ ई० में वे इन दोनों भाइयों को नवान सुजाउद्दौला से आग्रह पूर्वक माँगकर अपने राज्य में ले आये तथा राजगायक का स्थान देकर उन्हें जयता में बसाया। उनकी साथ संगत के

२२. बंगाल के राजपरिवारों की परम्पराओं का इतिहास निम्नलिखित पर आधारित है :

भाष्यीय संगीत कोत : पं० विमलाकान्त राय चौधरी, अनुवादक मदनमोहन व्यास
तरना कथा : (बंगाली) श्री मुन्नीप नन्दी

हिन्दू म्यूजिक : (अङ्ग्रेजी) राजा मर श्रीराममोहन दाशोर

हाका के जमीनदार रामबहादुर खगेन्द्रनाथ बनर्जी की व्यक्तिगत मुद्राकाव

लिये प्रसिद्ध पखावज वादक को भी नियुक्त किया गया। इन्हीं की परम्परा में आज के प्रसिद्ध घुपदिये पं० रामचतुर मल्लिक आते हैं।

बलिया के निवासी पं० देवकीनन्दन पाठक कुदर्रसिंह परम्परा के पं० मदनमोहन उपाध्याय तथा बाबा ठाकुरदास के शिष्य थे। दरभंगा दरबार में उनका पखावज वादन अनेक बार हुआ है। उनके शिष्य पं० विष्णुदेव पाठक भी अच्छे पखावजी थे तथा दरभंगा दरबार के कलाकार थे। उनके दोहित्र पं० रामाश्रि पाठक इस परम्परा के सफल उत्तराधिकारी हैं तथा आकाशवाणी दरभंगा के कलाकार हैं।

पं० मदनमोहन के एक दूसरे शिष्य पं० केशो महाराज सबले के सिद्धहस्त कलाकार थे। बिहार के तबला वादकों में उनका स्थान महत्वपूर्ण था। वे गया तथा दरभंगा स्टेट में लम्बे काल तक रहे।

२८. आरा

आरा के जमीनदार श्री शत्रुंजय प्रसाद सिंह उर्फ लत्तन बाबू संगीत के अनन्य प्रेमी, आश्रयदाता तथा अभिजात संगीत के प्रचारक थे। वे तबला तथा पखावज के अत्यन्त प्रेमी थे। उन्होंने प्रसिद्ध पखावजी पं० देवकीनन्दन पाठक से नियमबद्ध शिक्षा पायी थी। उनकी विद्वता का लोहा बड़े-बड़े गुणीजन माना करते थे।

२९. पचगछिया तथा मुजफ्फरपुर

पचगछिया के विद्वान् संगीतप्रेमी जमीनदार रामबहादुर लक्ष्मीनारायण सिंह स्वयं अच्छे पखावजी थे। महाराज कुदर्रसिंह घराने के पं० मदनमोहन उपाध्याय के शिष्य श्री बामुदेव उपाध्याय की प्राथमिक शिक्षा जमीनदार रामबहादुर लक्ष्मीनारायण सिंह के द्वारा ही पचगछिया में हुई थी।

पं० बामुदेव उपाध्याय बिहार के उत्तम पखावजी माने जाते थे। अपने जीवन की उत्तरार्धस्था में वे मुजफ्फरपुर के संगीतप्रेमी जमीनदार श्री उमार्शकर बाबू के आश्रित रहे। उपाध्याय जी के पुत्रों में श्री बलदेव तथा श्री रामजी उपाध्याय के नाम उल्लेखनीय हैं। श्री बलदेव के पुत्र श्री पन्नालाल उपाध्याय ने पखावज के क्षेत्र में तथा द्वितीय पुत्र श्री मदनमोहन ने तबला के क्षेत्र में अच्छा स्थान प्राप्त किया है। दोनों आकाशवाणी के कलाकार हैं।

बिहार के इन पखावजियों की वादन विशेषता उसमें गम्भीरता और अलंकारिकता का मेल है। वे विलम्बित लय में वादन की खूबियों को प्रस्तुत करते हैं। ऐसी वादन क्षमता कम पायी जाती है। २३

महाराष्ट्र की संगीत परम्परा

शिवाजी महाराज, उनके पुत्र-पौत्र तथा पेशवाई राज परम्परा से लेकर के गत सदी में हुए महाराष्ट्र के छोटे-मोटे सभी राज परिवारों में संगीत एवं साहित्य का महत्व तथा उसके

२३. बिहार के तबला एवं पखावज वादकों की व्यक्तिगत मुलाकातों पर आधारित तथा

पटना के प्रो० सी० एल० दास से प्राप्त सूचनाओं के आधार पर।

प्रति आदर एवं कलाभक्ति की भावना देखने को मिलती है। महाराष्ट्र की जनता सदियों से कलाप्रेमी रही है। इस भूमि ने कलाकारों को तथा शास्त्रज्ञों को आश्रय दिया है।

देव के इस हिस्से को महाराष्ट्र का गौरवशासी नाम प्राप्त हुआ था। यहाँ बहुत पहले अर्थात् १३वीं शती में यादव वंश के राजाओं के प्रोद्देशाह्वन से काश्मीरी ब्राह्मण शाङ्गदेव ने देवगिरि में स्वामी होकर के 'संगीत रत्नाकर' जैसे अमूल्य ग्रन्थ की रचना की थी।

१४ वीं शताब्दी के पश्चात् महाराष्ट्र के संगीत पर बीजापुर की आदिलशाही का प्रभाव रहा जिसके फलस्वरूप महाराष्ट्रीय राजाओं के दरबार में शास्त्रीय गायन-वादन की प्रथा प्रचलित रही।

मुगल युग के उत्तरकाल में जहाँ उत्तर भारत की राजकीय एवं सांस्कृतिक परिस्थिति अस्थिर हो गयी थी तथा संगीत का स्त्रोत जहाँ ऐयाशी में डूबाकर मलिन होने लगा था, वहाँ महाराष्ट्र में संगीत का शुद्ध एवं भक्तिमय स्वरूप देखने को मिलता था। वहाँ के कलाकार संगीत को व्यवसाय नहीं धर्म विद्या और सत्कृति का माध्यम समझते थे। तदुपरांत भक्ति संप्रदाय के महाराष्ट्रीय संतों ने अपने भजन, कीर्तन अर्चन की धुन से इस भूमि को भक्तिमय बना दिया था। महाराष्ट्र का भक्ति संगीत राष्ट्रीय संगीत पर आधारित है अतः भजन, कीर्तन अर्चन के साथ भारतीय संगीत का अभिजात स्वरूप महाराष्ट्र के घर-घर में फैल करके जन जीवन का आवश्यक अंग बन गया।

३०. शिवाजी तथा पेशवाई दरबारों में संगीत

१७वीं शती के पश्चात् महाराष्ट्र के इतिहास में शिवाजी महाराज के आविर्भाव के साथ स्वातंत्र्य एवं देश प्रेम की एक नयी सहर फैल गयी। आज तक महाराष्ट्रीय जनता में जो संगीत भक्ति स्वरूप से पुनर्मिल गया था वह अब राज दरबारों में भी सम्मानित स्थान प्राप्त करने लगा। अभिजात संगीत के कलाकारों को राजाश्रय प्राप्त होने लगे। शिवाजी के राज्याभिषेक के उत्सव में एक सप्ताह तक गायन, वादन, नृत्य का एक महोत्सव हुआ था, त्रिगुण देव के नामांकित कलाकार आमंत्रित किये गये थे, ऐसा उल्लेख इतिहास में उपलब्ध है।^{१४}

शिवाजी के पश्चात् पेशवाओं के दरबार में भी संगीत तथा संगीतकारों को आदरणीय स्थान मिला। पेशवाई दशक से प्राप्त जानकारी के अनुसार बाजीराव पेशवा (द्वितीय) संगीत के अनन्य प्रेमी एवं साधक थे। बाजीराव-मस्तानी की प्रेम गाथा एवं संगीत साधना आज भी इतिहास में आकर्षण का केन्द्र है। बाजीराव के राज दरबार को देश के उत्कृष्ट कलाकार मुनोभित करते थे। थोड़ा पेशवा स्वयं उन कलाकारों के साथ बैठकर संगीत के क्रियात्मक एवं गानत्रीय पहलुओं पर चर्चा किया करते थे। गायकों एवं तंतुवादकों के उपरान्त अनेक पद्यावली भी उनमें शामिल होते थे त्रिगुण पद्यावली नागु गुरुव तथा पद्यावली देवदास बहीरजी के नाम उल्लेखनीय है।^{१५}

नाना साहब थोमत के पेशवाई दरबार में मृदंगवादक धर्मा गुरुव राज कलाकार थे।

१४. "म्यूजिक इन महाराष्ट्र" जी० एस० रानाडे, पृष्ठ २८।

१५. वही।

१६. संगीत नाटक अकादमी का इतिहास (मराठी) सप्तम दशक में जोशी, पृष्ठ १६७।

पेशवाई के अनेक छोटे-मोटे राज्यों का महाराष्ट्र में उदय हुआ जिनमें कोल्हापुर, सांगली, इचलकरंजी, सतारा, और इत्यादि प्रमुख हैं।

३१. सतारा

महाराष्ट्र के राज परिवारों में सतारा के महाराज श्रीमंत भाऊसाहेब का उल्लेख विशेष महत्वपूर्ण है। संगीत के चाहक एवं कलाकारों के आश्रयदाता के साथ-साथ वे स्वयं उच्च क्रीडा के मुदगाचार्य थे। उन्होंने सुप्रसिद्ध मृदंगकेसरी नाना पानसे से शिक्षा पायी थी। अपने गुरु पानसे जी को साल में कई महीने वे अपने वहाँ बुला लेते थे और उनसे गंभीरता पूर्वक नियमबद्ध शिक्षा ग्रहण करते थे। उस अवधि में आसपास के दूसरे कलाकार भी पानसे जी से सीखने के हेतु सतारा चले आते थे।

श्रीमंत भाऊसाहेब को पखावज के प्रति इतनी भक्ति थी कि देश के उत्कृष्ट कलाकारों को तो वे अपने वहाँ आमंत्रित करते ही थे, जहाँ कोई अच्छे कलाकार को मुनने का मौका मिले वहाँ स्वयं बिना संकोच चले जाते थे। कुदरुसिंह परम्परा के वयोवृद्ध साधक पंडित अततबुवा साधले का पखावज सुनने के हेतु भाऊसाहेब की कोल्हापुर यात्रा का उल्लेख कई जगह प्राप्त होता है जो उनकी अन्त्य संगीत भक्ति का उदाहरण है।

श्रीमंत भाऊसाहेब ने तासगांव के श्री धर्माजी गुरव को तथा सतारा के श्री गोविन्द सिंह चौहान को मृदंग की शिक्षा दी थी। इन दोनों कलाकारों ने अपने-अपने क्षेत्र में काफी पसिद्धि प्राप्त की थी।

३२. कोल्हापुर

कोल्हापुर के श्रीमंत छत्रपति शाहू महाराज संगीत के बड़े रसिक थे। उस्ताद अल्ला-दिया खाँ को वे अपने राज दरबार में बड़े आदर के साथ ले आये थे। तब से मरण-पर्यन्त वे कोल्हापुर में ही रहे थे। उस्ताद के अतिरिक्त अनेक उत्कृष्ट कलाकार उनके राज दरबार को सुगोमित करते थे, जिनमें उनके पुत्र उस्ताद मंजी खाँ, विश्वनाथ बुवा जाधव, उस्ताद भूरजी खाँ, पंडित बापूराव दिंडे इत्यादि प्रमुख हैं। श्री बापूराव दिंडे तबला तथा पखावज दोनों के कुशल कलाकार थे तथा नगाड़ा वादन में भी पटु थे।

३३. इचलकरंजी

दूसरी रियासतों की तरह इचलकरंजी भी संगीत रसिकों का धाम रहा। यहाँ के नरेश बड़े संगीतप्रेमी थे। युग संगीतकार पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी के गुरु पंडित बालकृष्ण इचलकरंजीकर वहाँ के निवासी थे। कलाकारों को आश्रय देने के साथ-साथ इचलकरंजी नरेश ने अनेक उदीयमान विद्यापिपासु विद्यार्थियों को संगीत शिक्षण के लिये व्यवस्था कर दी थी जिनमें से कुछ नामी कलाकार बन सके।

मराठी राजदरबारों के उपरान्त देश के दूसरे राज्यों में भी अनेक महाराष्ट्रीय कलाकारों को सम्माननीय स्थान प्राप्त हो सका था, जिनमें मैसूर, बड़ोदरा, इन्दौर, ग्वालियर, हैदराबाद इत्यादि प्रमुख हैं।

महाराष्ट्र की नाट्य संस्थाओं में संगीत का विकास

महाराष्ट्र के संगीत एवं संगीतकारों के इतिहास का अवलोकन करते समय यदि हम महाराष्ट्रीय नाट्य संस्थाओं का उल्लेख करना भूल जायें तो संगीत का यह इतिहास अधूरा ही रह जायेगा। महाराष्ट्र में नाट्य कला, अभिनय तथा नाट्य संगीत का जो बहुमुखी विकास हुआ है वह सगल की छोड़कर देश के किसी भी हिस्से में नहीं देखने को मिलता। नाटक, मराठी जनता के दैनिक जीवन का मात्र मनोरंजन ही नहीं, आवश्यक अंग भी है जिसका श्रेय उन नाटक कम्पनियों को जाता है जिन्होंने महाराष्ट्र के छोटे-छोटे गाँवों तथा शहरों में घूम कर उच्च कोटि के कलाकारों की सामान्य जनता के समक्ष प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। इन नाटक कम्पनियों की सफलता मुख्यतः उनके नाट्य संगीत पर आधारित थी जो पूर्णतः शास्त्रीय संगीत पर अवलम्बित थी।

गत सदी की ऐसी अनेक सुप्रसिद्ध नाटक कम्पनियों में कुशल गायक एवं नाट्यकार बालगांधर्व की "बालगांधर्व नाटक कंपनी," केशवलाल भोंसले की "सलिल कला दर्शक मंडली," किर्लोस्कर की "किर्लोस्कर नाटक कंपनी" तथा विश्वनाथ बुवा की "नाट्य कला प्रवर्तक मंडली" इत्यादि प्रमुख हैं। इन नाटक कम्पनियों की सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि इनमें देश के महान् गायक वादक काम करते थे जिनमें पंडित भास्कर बुवा बखसे, मीराशी बुवा, सवाई गांधर्व, पंडित गणपति बुवा, नटसम्राट् बालगांधर्व, श्रीमती ज्योत्सना भोले, उस्ताद अहमदजान पिरफवा, उस्ताद बलवंतराम रुकडीकर, पंडित भास्कर बुवा चौधुले इत्यादि जैसे कलावन्तों के नाम अग्रगण्य हैं। इन कलाकारों की सुनने के लिए लोगो की भीड़ लग जाती थी। नाटक

में उनका नाम अंकित किया जाता था। अतः लोग उनको सुनने के लिये बेचैन हो जाते थे। यही कारण है कि नाट्य संगीत के बहुमुखी प्रचार ने उनमें प्रयुक्त राग-रागिनियों एवं तालों के शुद्ध रूपों को महाराष्ट्र के घर-घर तक पहुँचा दिया।

मराठी राजा-रजवाड़ों ने यद्यपि अभिजात संगीत एवं उसके कलाकारों को सदैव आश्रय दिया तथापि इसके विपुल प्रचार एवं प्रसार का श्रेय इन नाटक कम्पनियों तथा उनके कलाकारों को जाता है। महाराष्ट्र की रचित जनता अपनी सांस्कृतिक, कलात्मक एवं आध्यात्मिक जागृति के लिये, भक्ति संप्रदाय के उन सत्तों, नाटक कम्पनियों के मालिकों एवं कलाकारों की सदैव श्रद्धा रखती है।

तबले की कुछ विशेष परम्परायें

१. गोमान्तक (गोवा) की तबला परम्परा

प्रकृति ने जिसे अपने चारों हाथों से सौंदर्य और कला से समृद्ध किया है, ऐसा गोमान्तक (गोवा) प्रदेश ने भारतीय संगीत की युगों पुरानी परम्परा को अपने आंचल में संभाले रखा है। यहाँ सैकड़ों कलाकार हुए हैं, जिन्होंने सम्पूर्ण देश में प्रसिद्धि प्राप्त की है। गोवा ने जहाँ एक ओर शास्त्रीय गायन संगीत में मुरथी केसरवाई केलकर तथा सुगम संगीत में लता मंगेशकर जैसी संगीत सम्राजियाँ दी हैं वहाँ दूसरी ओर लय भास्कर खाप्रुमामा (सन् १८८० ई० से सन् १९५३ ई०) जैसा लय का स्वामी भी दिया है। इसकी परम्परा में एक विशेष महत्वपूर्ण बात यह देखने को मिलती है कि जब सारे भारत में संगीत कला पर मुसलमान कलाकारों का प्राधान्य रहा, तब गोवा में हिन्दू कलाकारों ने संगीत को संभाला तथा उसे गौरवान्वित किया। यही विशेषता हमें धनारस घरानों में भी देखने को मिलती है।

तबला वादन के क्षेत्र में गोवा का अपना पृथक् अस्तित्व है। वहाँ तबले के बहुत से उत्कृष्ट कलाकार हो गये हैं। विशेषतः लयकारी के क्षेत्र में पं० खाप्रुमामा पर्वतकर जी ने जो अद्वितीय स्थान प्राप्त किया, वह आज भी संगीत जगत में रिक्त है। वे लयकारी के ऐसे प्रकाण्ड पंडित थे कि उनके असाधारण लय चमत्कारों ने बड़े-बड़े उस्तादों और तालज्ञों को स्तब्ध कर दिया था। एक हाथ से झपताल, दूसरे हाथ से आढा चौताल, एक पैर से एकताल, दूसरे पैर से सवारी और मुँह से तीनताल बोलकर सबका सम एक साथ में ले आने की अप्रतिम कला उन्हें सहज साध्य थी, जो विश्व में दुर्लभ है। लयकारी के अनेक ऐसे चमत्कार वे सरलता से किया करते थे जिन्हें करना तो दूर, एक बात सोचना या समझना भी असम्भव सा है। आज के 'तैयारी' के युग में जहाँ केवल 'धरधर फरफर' को ही तबला समझकर तालियों से उसका स्वागत किया जाता है, जहाँ सस्ती प्रसिद्धि को पाने के लिए तबलिया उघम मचाने में जी नहीं बुझाता, जहाँ तबले पर रेलगाड़ियाँ चलाने को कलाकारी समझी या समझायी जाती है जहाँ हमारे पुराने उस्तादों की अप्रतिम बन्दिशों को सुनना शनैः-शनैः दुर्लभ होता जा रहा है वहाँ खाप्रुमामा जैसी असाधारण लयकारी की बातों के लिए सोचना दुष्कर नहीं तो क्या है?

'लय' तबले का प्राण है। लयकारी अपने आप में एक विद्या है। वह गणित है। इस गणित के महत्व को यदि तबले से निकाल दिया जाये तो हमारा तबला दरिद्र हो जायेगा। किन्तु यह भी उतना ही सत्य है कि केवल गणितशास्त्र की सूक्ष्मताओं और विचित्रताओं की अभिव्यक्ति ही तबला वादन नहीं है। तबले में घरानेदार बन्दिशों का समावेश, तैयारी, स्पष्टता एवं माधुर्य का सुमेल तथा अभिव्यक्ति की मौलिकता अत्यन्त महत्वपूर्ण एवं आवश्यक अंग है। अतः वही कलाकार उच्चकोटि का तबला वादक कहलाया जा सकता है जिसके वादन में बोल-बन्दिश, स्पष्टता, मधुरता, लयकारी, तैयारी तथा आकर्षक प्रस्तुतीकरण की मौलिक शैली जैसे सभी अंगों का विवेकबुद्धि से सुमेल हुआ हो।

खाप्रमामा के पदचिह्नों पर चल करके उनके सुपुत्र पं० रामकृष्ण पर्वतकर ने भी तबला वादन में, विशेषतः लयकारी के क्षेत्र में काफ़ी प्रगति की थी। वे काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के प्राध्यापक थे और अपने पिता की तरह ही लयकारी में निष्णात थे। दुर्भाग्य से उनकी मृत्यु युवावस्था में ही सन् १९५६ ई० में काशी में हुई। खाप्रमामा के शिष्यों में श्री विश्वम्भरनाथ पर्वतकर तथा डॉ० मलबाराव सरदेसाई के नाम आते हैं। डॉ० मलबाराव सरदेसाई ने तबले तथा गोमान्तक की कला पर अनेक पुस्तकें लिखी हैं।

गोवा के गत पीढ़ी की दूसरे सुप्रसिद्ध तबला वादकों में सर्वथी मुरारबा पेडणेकर, रामचन्द्र गोवेकर, घनश्यामराव गुरुव पर्वतकर, सद्मणराव फाले, हरिश्चन्द्र जांबावलीकर, रामाराव फातर्पेकर, रघुनाथ माशेलकर, यशवन्त विठ्ठल नाईक (बल्लेमामा), दत्ताराम नान्दोडकर, रघुनाथ पेन्टर, शंकर गुणोजन, कामुराव मगेशकर, घुंडी कालकर, मनोहर शिरगांवकर इत्यादि अनेक नाम उल्लेखनीय हैं जिनमें पं० यशवन्त विठ्ठल नाईक (बल्लेमामा), पं० कामुराव मगेशकर, श्री दत्ताराम नान्दोडकर तथा श्री शंकर गुणोजन अपने समय के प्रतिभावान कलाकार माने जाते हैं। श्री शंकर गुणोजन के अनेक शिष्यों में अमरावती के श्री शंकरराव मूर्तिजापूरकर तथा प्रशिष्य लक्ष्मण खाँ के नाम उल्लेखनीय हैं। पं० कामुराव मगेशकर की अद्भुत संगत की प्रशंसा करनेवाले अनेक शिक्कजन आज भी उपस्थित हैं।

गोमान्तक के बहुतेरे कलाकार अपनी जीविका हेतु गोवा छोड़कर महाराष्ट्र, मैसूर, उत्तर प्रदेश इत्यादि राज्यों में तथा बम्बई, पूणे, बेलगाँव, धारवाड़, हैदराबाद तथा दूसरे अनेक बड़े शहरों में जा बसे हैं।

आधुनिक काल में गोवा के कुछ प्रतिष्ठित कलाकारों में सर्वथी परशुराम कामुलकर, गोपीनाथ मगेशकर, यशवन्त केलकर, संभाजी पर्वतकर, विठ्ठल आचरेकर, अण्णा आमोणकर, श्री० एम० पर्वतकर, पंढरीनाथ नागेशकर, यशवन्त नागेशकर, श्रीपाद नागेशकर, प्रभाकर च्यारी इत्यादि के नाम लिये जाते हैं।

उ० मुनीर खाँ के सुप्रसिद्ध शिष्य पंडित सुब्बाराव अंकोलकर गोवा के ही थे, जो शाननगर के बलदेव सा परम्परा से भी सम्बन्धित थे। हयली के श्री० एस० वाय० नागवेकर, पेण के पंडित विनायकराव घापरेकर तथा गोवा-बम्बई के पंडित पंढरीनाथ नागेशकर ने उनसे भीखा पा। पंडित पंढरीनाथ के अनेक शिष्य हैं जिनमें श्री मुरेण ललवजकर, श्री नाना मूले, तथा उनके सुपुत्र श्री गिन्व नागेशकर प्रमुख हैं।

उपले में गोमान्तक का अपना एक स्वतंत्र बाज है। वहीं एक अलग प्रकार के ठेके बजाने की प्रथा भी देखी जाती है जो गोवा के बाहर कम दिखाई देती है। उदाहरण के रूप में भगवान का ठेका प्रस्तुत किया जाता है।^१

तान भण्डाराव

ठेका

॥	५४	॥	धागे	नपा	गेन	॥	५४	॥	धागे	नपा	गेन	॥
×			२				०		३			

१. गोमान्तक भी प्रजिमा (मराठी) को वा० द० सातोस्कर, पणजी, गोवा
उपा

श्री मनसागर सरदेसाई सहित गोवा के कुछ तबला वादकों की मुनाकातों पर आधारित।

२. मुरादाबाद की परम्परा

तबले के क्षेत्र में मुरादाबाद की कोई अपनी विशेष परम्परा या बाज नहीं है। वहाँ जन्में प्रायः सभी सुप्रसिद्ध कलाकारों ने किसी न किसी परम्परागत घरानेदार उस्तादों से ही शिक्षा पायी जिनकी अविरत साधना और सिद्धि ने इस शहर को एक पृथक् महत्व प्रदान किया तथा एक ऐसा वातावरण उत्पन्न किया जिसके कारण मुरादाबाद का नाम तबले के क्षेत्र में सविशेष विख्यात हुआ।

मुरादाबाद के कलाकारों पर पूरब के सखनऊ तथा फरुखाबाद घरानों का सविशेष प्रभाव है। उन्नीसवीं शती के अन्त में मुरादाबाद में उ० मोहम्मद हुसेन खाँ नाम के एक उयला बादक हुए जो देश भर में प्रसिद्ध थे। वे सखनऊ घरानों के सुविख्यात कलाकार उ० मोहम्मद खाँ के शिष्य थे। उ० मोहम्मद हुसेन खाँ के प्रमुख शिष्यों में उ० मौलाबख्श का नाम आता है जो गत पीढ़ी के श्रेष्ठ तबलानवाजों में से एक थे। उ० मौलाबख्श फरुखाबाद घरानों के प्रसिद्ध कलाकार उ० रहोमबख्श के पुत्र थे। यही कारण है कि पिता की ओर से फरुखाबाद घरानों की तथा गुरु की ओर से सखनऊ घरानों की विद्या का विपुल भंडार उन्हें कंठस्थ था। रामपुर के तबाब उनके वादन पर इतने मुग्ध थे कि उनको दरबारी कलाकार का सम्मानीय स्थान देकर उन्हें रामपुर ले गये थे। उनके प्रमुख शिष्यों में गोपालजी तथा कालीबाबू के नाम उल्लेखनीय हैं।^१

मुरादाबाद शहर उ० अहमदजान पिरकवा का निनिहाल रहा है और पिरकवा खाँ का बचपन मुरादाबाद में बीता। उस्ताद के नाना करम इतल बख्श तथा उनके भाई उ० इलाही बख्श दोनों उत्कृष्ट तबलावादक थे। वे फरुखाबाद के हाजी विलायत अली के शिष्य थे। इन दोनों भाइयों ने हाजी साहब का शिष्यत्व उनके युवा काल में ग्रहण किया था। फलतः मरते समय हाजी विलायत अली ने अपने अंतिम शिष्य छुन्नु खाँ बरेली वाले का हाथ उ० इलाही बख्श के हाथों में सौंप कर छुन्नु खाँ की अघूरी तालीम को पूरा करवाने का वचन उनसे लिया था, जिसे उ० इलाहीबख्श ने अपने अंतिम समय तक निभाया।^२

उ० करम इतलबख्श के तीन पुत्र थे—उ० फैयाज हुसेन खाँ, उ० बसुवा खाँ तथा उ० चाँद खाँ। यह तीनों भाई अपने पिता तथा चाचा से सीख करके छोटी उम्र में ही अज्जे तबलावादक हो गये, जिनमें उ० फैयाज हुसेन खाँ का नाम विशेष उल्लेखनीय है। उ० फैयाज हुसेन ने मियाँ सालारी खाँ के प्रमुख शिष्य गुलाम हुसेन खाँ से भी तबले की दीर्घकालीन शिक्षा प्राप्त की थी फलतः तबला के क्षेत्र में आज भी उ० फैयाज हुसेन खाँ मुरादाबाद वाले का नाम काफी प्रसिद्ध है। ये तीनों भाई उ० अहमदजान पिरकवा के मामा लगते थे अतः उ० पिरकवा की प्राथमिक शिक्षा मुरादाबाद में उनके मामाओं द्वारा विशेषतः उ० फैयाज हुसेन खाँ द्वारा हुई थी। उ० अहमदजान के एक चाचा उ० शेर खाँ भी मुरादाबाद के रहनेवाले थे। वे विद्वान् तबलावादक थे तथा फरुखाबाद के उपरान्त दिल्ली घरानों के तबले के भी उत्तम ज्ञाता थे। उ० शेख अब्दुल करीम खाँ उन्हीं के शिष्य हैं।^३ उ० अहमदजान पिरकवा ने अपने चाचा

२. ध्यान रहे कि इन्दौर वाले उ० मौलाबख्श तथा मुरादाबाद वाले उ० मौलाबख्श दो पृथक् व्यक्ति हैं।

३. प्रो० रमावल्लभ मिश्र (बरेली) की मुलाकात पर आधारित।

४. शेख अब्दुल करीम खाँ (अब्दुल ऐय) की मुलाकात पर आधारित।

उ० शेर खाँ से भी सीखा था। उनके समूह में आने वाले अमीर खान् खान् अच्छे तबलावादक थे जिन्होंने अपने पिता उ० चांद खाँ तथा उ० केसाब हुसैन खाँ तथा उ० बसुवा खाँ से शिक्षा प्राप्त की थी।

सुप्रसिद्ध तबला वादक स्व० रामगुहीन खाँ का वंशज मुरादाबाद में ही होता। कहते हैं कि अहमदजान और रामगुहीन दोनों एक साथ वेदुकर (वेदुकर) हुसैन से तालीम लिया करते थे। इसके पश्चात् दोनों एक साथ बम्बई आये तथा उ० मुनीर खाँ साहब के गंडाबद्ध शिष्य बन गये।

मुरादाबाद की परम्परा में उ० मुस्तफा हुसैन खाँ तथा उनके पुत्र उ० गुलाम हुसैन खाँ के नाम भी आते हैं। वे दोनों मियाँ सलारी खाँ के शिष्य थे। उ० गुलाम हुसैन खाँ अपने समय के उच्चकोटि के कलाकार माने जाते थे। उन्होंने अनेक नामी शिष्य तैयार करके तबले का विपुल प्रचार किया। तदुपरान्त मुरादाबाद के उ० नबीर खाँ से पंडित जगन्नाथ प्रसाद भट्ट ने शिक्षा पायी थी और उ० नन्हे खाँ मुरादाबाद वाले से उ० आखीम खाँ जबरवाले ने शिक्षा पायी थी। वेद है कि उ० नन्हे खाँ तथा उ० नबीर खाँ के गुरुओं के नाम प्राप्त नहीं हो सका, किन्तु ये दोनों मुरादाबाद के ही निवासी थे।

३. उ० मुनीर खाँ की परम्परा

बी अरविन्द मुलनामकर कृत मराठी पुस्तक 'तबला' के पृष्ठ ३११ में उ० मुनीर खाँ की परम्परा को बम्बई घराने के नाम से सम्बोधित किया गया है। उ० मुनीर खाँ देश के समर्थ तबलातबाज थे। उनकी शिष्य परम्परा अत्यंत विशाल है। सर्वथी अहमद जान पिरकवा, अमीर हुसैन खाँ तथा गुलाम हुसैन खाँ जैसे समर्थ कलाकारों के वे प्रणेता थे। ऐसे महान् कलाकार तथा उनकी शिष्य परम्परा की चर्चा यद्यपि दिल्ली तथा फत्तवाबाद घरानों के इतिहास में हो चुकी है तथापि तबले के क्षेत्र में उनके व्यक्तिगत योगदान पर पुनः विचार करना यहाँ आवश्यक होगा।

उ० मुनीर खाँ के जीवन का बहुत बड़ा भाग बम्बई में बीता। उनका जन्म दिल्ली के पास मेरठ में हुआ था। केवल ती-दस वर्ष की अल्पायु में विद्योपार्जन के हेतु वे बम्बई आये और वर्षोपर्यन्त वहीं रहे। उनको संपूर्ण तालीम बम्बई में हुई थी। तबला के अतिरिक्त वे पलाबज के भी अच्छे जानकार थे। मेरे पूज्य गुरु उ० अमीर हुसैन खाँ कहा करते थे कि उ० मुनीर खाँ ने अलग-अलग घरानों के चौबीस गुरुओं से शिक्षा प्राप्त की थी जिसके फलस्वरूप उनके पास प्रत्येक घरानों की अनमोल विद्या का विपुल भण्डार था।

यह उस समय की बात है जब कि संशोधन में घराने का महत्व चरमोत्कर्ष पर था। घरानेदार कलाकार अपने घराने की विद्या को छोड़कर दूसरे घराने का बाज त्याग्य समझते थे। ऐसे समय में पुरातनकादियों के बीच में रहते हुए भी उ० मुनीर खाँ अपने युग से सौ वर्ष आगे थे। उन्होंने अपने विशाल ज्ञान के आधार पर घरानों की शैलियों का सम्मिश्रण करके एक अनोखी नवीन शैली की जन्म दिया जब कि उस समय की परिस्थिति में इसकी कल्पना भी दुर्लभ थी। उ० मुनीर खाँ ने विविध बाजों की पृष्ठभूमि पर अनेक नवीन रचनाएँ की तथा अपनी इस ज्ञान संपत्ति को उदार मन से अपने विशाल शिष्य समुदाय में बाँटकर आने वाले नवीन पथ के प्रति निर्देशित किया था। महाराष्ट्र में आज जो तबला बज रहा है

उसका अधिकांश श्रेय उ० मुनीर खाँ तथा उनके महारथी शिष्य उ० अहमदजान धिरकवा एवं उ० अमीर हुसेन खाँ को जाता है ।

श्री अरविन्द मुलगाँवकर ने उनकी शैली को 'बम्बई घराना' कहा है ।^५ घरानों का अर्थ अलग होता है ।^६ उ० मुनीर खाँ की शैली घरानों की परिधि में नहीं बैठती, किन्तु तबले के क्षेत्र में उनके अतन्मय योगदान को देखते हुए उनकी परम्परा को यदि 'बम्बई परम्परा' के नाम से सम्बोधित किया जाय तो उचित होगा किन्तु बम्बई घराना अथवा बम्बई परम्परा के नाम का समर्थन मुझे कहीं किसी भी कलाकार अथवा संगीतज्ञ से प्राप्त नहीं हुआ । किसी भी तबलावादक को बम्बई घराने के पृथक् अस्तित्व की जानकारी नहीं है अतः अनुमान है कि यह श्री मुलगाँवकर की अपनी निजी धारणा होगी । आज जब घरानों का सूर्य अस्तांचल पर पहुँच चुका है तब एक नवीन घराने के उद्भव की कल्पना करना कहाँ तक उचित है वह तो आनेवाला कल ही बतायेगा ।

निसन्देह उ० मुनीर खाँ ने सैकड़ों शिष्यों को तैयार करने के साथ-साथ स्वतंत्रवादन के प्रस्तुतीकरण की नवीन शैली का प्रारम्भ करके इस क्षेत्र में नवीन चेतना का संसार किया है । आज के स्वतंत्र तबलावादन में पिछले पचास वर्षों से काफ़ी अंतर दिखाई देता है । आज का तबला सभी घरानों के मेल मिलाप का तबला है । 'हम केवल दिल्ली बाज ही बजाते हैं ।' या 'हमारे तबले में पूरे बाज के सिवा और कुछ भी सुनायी नहीं देगा ।' ऐसा अधिकार पूर्वक कहने वाले कलाविद् जंगलियों पर गिने जा सकें, उतने भी कदाचित् ही शेष बचे हैं ।

५ उड़ीसा की तबला परम्परा

तबले के क्षेत्र में उड़ीसा की अपनी कोई परम्परा नहीं है । वहाँ तबले का प्रचार बाहर से आये हुए अन्य प्रांत के कलाकारों द्वारा हुआ जिनमें खालियर के पं० रामप्रसाद मिश्र तथा षमपुर के उ० बशीर खाँ तथा उ० नसीर खाँ प्रमुख हैं । इनके उपरान्त मिदनापुर के पंडित द्विजेन बाबू तथा पंडित पचानन सन्ध्याल ने भी वहाँ तबले के प्रचार में महत्वपूर्ण योग दिया । दुर्भाग्य से इन सबकी शिष्य परम्परा प्राप्त नहीं होती ।

सुपनेस्वर, पुरी और कटक के कलाकारों में पं० जगमोहन नायक एक कुशल तबला वादक माने जाते थे । उनके प्रमुख शिष्यों में श्री कनाईलाल घोष तथा श्री क्षेत्रमोहन कौर प्रमुख हैं । श्री क्षेत्रमोहन कौर के शिष्यों में सर्वश्री देवेन दत्त, भगवती आचार्य तथा उनके सुपुत्र उमेशचन्द्र कौर उल्लेखनीय हैं । कनाईलाल घोष के शिष्यों में राधा गोविन्द घोष, जयकृष्ण कहाली तथा भागवत दत्त प्रमुख हैं ।^७

४ पखावज के घरानों की तबला परम्परा

नाना पानसे घरानों की तबला परम्परा

एक युग या जब भारतीय संगीत के तालवाधों पर मुद्रंग तथा उसके कलाकारों का

५. तबला (मराठी) : श्री अरविन्द मुलगाँवकर, पृष्ठ ३११

६. देखिये इस पुस्तक का प्रथम अध्याय

७. श्री क्षेत्रमोहन कौर की जगन्नाथपुरी में ली गयी मुलाकात तथा पर आधारित ।

एकतंत्री राज्य था, किन्तु आज समय के चक्र ने सब कुछ परिवर्तित कर दिया है। आज संगीत के हर क्षेत्र में तबले का बोलबाला है। अतः पखावज के अनेक कलाकार तबले के प्रति आकर्षित होकर जीवन निर्वाह हेतु उसे अपनाने लगे हैं। इसे समय के साथ किये गये समझौता का प्रतीक कहा जा सकता है।

नाना पानसे का घराना मूलतः पखावज का घराना है। पखावज की परम्परागत विद्या इस घराने में पिछली दो सदियों से चली आ रही है। किन्तु नाना पानसे स्वयं बड़े बुद्धिमान तथा समयमूचक व्यक्ति थे। उन्होंने समय की परिवर्तनशील धारा को उन दिनों पहचान लिया था जब पखावज की परम्परा का सूर्य पूर्णतः मध्याह्न में था। आनेवाले युग में तबले का प्रभुत्व होगा इस बात को समझकर उन्होंने अपने जीवन काल में ही पखावज के साथ-साथ तबले की वादन शैली पर भी संभोस्ता से विचार किया। पखावज की अपनी वादन शैली तथा बोल-बन्दिशों में आवश्यक परिवर्तन करके उन्होंने तबले के एक नवीन बाज का आविष्कार किया और उसे अपने शिष्यों को सिखाकर उसका प्रचार किया। पं० वामनराव चांदवडकर जैसे अनेक व्यक्ति उनके प्रमुख तबले के ही शिष्य थे। इस प्रकार इनसे तबले की एक नवीन परम्परा प्रारम्भ हुई जो उनके शिष्यों-प्रतिषिष्यों में फैलकर नाना पानसे घराने की तबला परम्परा के नाम से भारत में प्रसिद्ध हुई। पखावज की तरह ही तबले के क्षेत्र में भी नाना पानसे जी के शिष्य परिवार की सूची बहुत लम्बी है।

वादन शैली की विशेषताएँ

पखावज के बोल तबले में परिवर्तित किये जाने के कारण इस बाज पर पखावज का गहरा प्रभाव है। तबले के सर्वसाधारण सुप्रसिद्ध घरानों के बाजों से यह सर्वथा भिन्न है तथा उसकी बन्दिशों एवं बोल विकास में भी अन्तर दिखायी देता है। उसकी गत तथा परतो में हमें कविता की पक्तियों सा आनन्द मिलता है। महाराष्ट्र तथा मध्यप्रदेश में इस बाज का विशेष प्रचार है। महाराष्ट्र के छोटे-छोटे गाँवों या शहरों में कहीं किसी न किसी से यह बाज सुनने को मिल जाता है।

मंगलवेदेकर घराने की तबला परम्परा

नाना पानसे की तरह मंगलवेदेकर घराने में भी तबले का प्रचार हुआ। पण्डित केशव-बुवा जोशी मंगलवेदेकर के समय तक मंगलवेदेकर घराने में तबले का प्रचार नहीं था। पिछले पचास-साठ वर्षों से इस घराने में भी तबले का प्रवेश हुआ और आज तो यह हालत है कि मृदगाचार्य पण्डित दत्तोपन्त तथा पण्डित शंकरराव मंगलवेदेकर जैसे कुछ इने-गिने प्रमुख कलाकारों को छोड़कर इस घराने में तबले का ही प्रचार विशेष रूप से देखने को मिलता है।

सम्भवतः पचास वर्ष पूर्व मृदगाचार्य पण्डित दत्तोपन्त व मंगलवेदेकरजी ने जब तबले के प्रचार को दिन प्रतिदिन बढ़ते हुए देखा तो उन्होंने भी तबले की वादन शैली एवं विशेषताओं पर ध्यानपूर्वक मनन किया। अपने पखावज घराने की शैली में बन्द बाज का प्रयोग करके एक नवीन शैली का आविष्कार किया और उसका प्रचार किया।

आज मंगलवेदेकर घराने में पखावज की ही भाँति तबला वादन का भी प्रचार है। दत्तोपन्त एवं पण्डित शंकरराव के बहुतेरे शिष्य तबला वादक ही हैं। इस प्रकार

महाराष्ट्र में पखावज एवं तबला इन दोनों ताल बाजों के प्रचार एवं प्रसार में मंगलवेढेकर घराने का महत्वपूर्ण योगदान है ।

५. कथक नृत्य के घरानों में तबले का प्रचार

तबला तथा पखावज से कथक नृत्य का घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है । लखनऊ, जयपुर तथा बनारस जैसे नृत्य घरानों के कथक नृत्यकार नृत्य के साथ-साथ भजन, ठुमरी, होरी इत्यादि गायन तथा तबला एवं पखावज वादन में भी दक्ष होते हैं क्योंकि नृत्य की पूर्णता के हेतु इन कलाओं से परिचित होना आवश्यक होता है । नृत्य से संबंधित होने के कारण इनके वादन पर तबले की मूल "तकवीक" के साथ ही नृत्य के तोड़े, टुकड़े, चक्रदारों की क्लक विशेष देखी जाती है ।

लखनऊ के पण्डित कालकावीन-विन्दादीन, पण्डित अच्युत महाराज, पण्डित शंभु महाराज, पण्डित लच्छू महाराज, जयपुर के पण्डित नारायण प्रसाद, पण्डित सुन्दरलाल, पण्डित चिरजीलाल, पण्डित जियालाल इत्यादि अनेक श्रेष्ठ नृत्यकारों के उपरान्त आज के युग के पण्डित बिरजू महाराज, श्रीमती सितारादेवी, महाराज कृष्ण कुमार, नटराज गोपीकृष्ण तथा दूसरे अनेक नृत्यकार तबलावादन के कुशल जाता हैं । इन्हीं से कई नृत्यकारों ने तो केवल तबले के ही शिष्य तैयार किये हैं जिनमें सुप्रसिद्ध कथक पण्डित जियालालजी के शिष्य प्रो० लालजी श्रीवास्तव (इलाहाबाद), पण्डित नारायण काली (पखावज) तथा उस्ताद हिदायत खाँ (जयपुर) आदि तबला वादकों के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

प्रकीर्ण

तबले के विभिन्न घरानों तथा परम्पराओं का विस्तृत विश्लेषण कर देने के पश्चात् अन्त में अब ऐसे कलाकारों का उल्लेख शेष रह जाता है जिनके विषय में पूर्ण जानकारी के अभाव में, घराने की परम्पराओं में जिनके नाम सम्मिलित नहीं हो सका है किन्तु अच्छे तबला वादक के रूप में जिनका व्यक्तिगत योगदान महत्वपूर्ण रहा है।

हकीम मोहम्मद करम इमाम की पुस्तक मबदन-उल-मूसिकी में उन्नीसवीं शताब्दी के कलाकारों की जानकारी प्राप्त होती है। लेखक ने अपनी पुस्तक में अनेक तबला वादक तथा नक्कारा वादकों का परिचय दिया है।

ओनाम निवासी अघावन उन्नीसवीं शताब्दी में हुए थे। तबला तथा नक्कारा वादन में वे कुशल थे। वे लखनऊ घरानों से सम्बन्धित थे, किन्तु उनके गुरु का नाम प्राप्त नहीं होता।

ओनाम निवासी घूरन खाँ प्रसिद्ध कलाकार अहमद खाँ के दामाद थे। वे तबला तथा नक्कारा वादन में कुशल थे। वे वाजिदअली शाह के युग में हुए।

छिद्दा खाँ तबला वादक रामपुर के नवाब कल्बे अली खाँ (ई. स. १८६४ से ई. स. १८८७) के दरबार के आश्रित कलाकार थे।^१

इनके उपरान्त रहीम खाँ, हुसन खाँ दाढ़ी, अमीर खाँ आदि तबला वादक तथा फासिम खाँ, मखदूम बक्श, धसीट खाँ, बनारस के सुजान खाँ, भूसी के रघुनाथ सिंह, ओनाम के भन्नु खाँ आदि नक्कारा वादक उन्नीसवीं शती के प्रख्यात कलाकार थे।^२

बीसवीं शताब्दी के विगत वर्षों में तबले के क्षेत्र में सैकड़ों हज़ारों ऐसे नाम मिलते हैं जो घरानों की वंश परम्पराओं में सम्मिलित नहीं किये जा सके हैं। इनमें से कुछ तो अपने आप में अद्वितीय रहे हैं। इन सबके मात्र नामोल्लेख से भी अनेक पृष्ठ भर सकते हैं। संभव है कि इस चर्चा में कुछ महत्वपूर्ण विद्वानों एवं कलाकारों के नाम छूट गये हों। मैं इसके लिये क्षमा प्रार्थी हूँ।



१. मुसलमान और भारतीय संगीत : आचार्य बृहस्पति, पृ० ८६ से ६२।

तथा

मुखरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार : सुलोचना-बृहस्पति : पृ० २४२-२५०।

२. मबदन-उल-मूसिकी : हकीम मोहम्मद करम इमाम पृ० २३ से ५०।

तथा

मुसलमान और भारतीय संगीत एवं मुखरो तानसेन तथा अन्य कलाकार : आचार्य बृहस्पति एवं सुलोचना बृहस्पति तथा भातखंडे संगीत शास्त्र—भाय चौधा : वि० न० भातखंडे पृष्ठ १११।

संदर्भित ग्रन्थों की सूची

आईन-ए-अकबरी	: अबुलफजल अनुवाद हरिशंकर राय शर्मा महामना प्रकाशन मंदिर, इलाहाबाद : १९९६
कीर्तन संग्रह, भाग २	
धूसरो, धानसेन तथा अन्य कलाकार	: श्रीमती सुलोचना बृहस्पति तथा आचार्य बृहस्पति राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली : १९७६
गोमान्तका की प्रतिभा (मराठी)	: श्री वा० द० सातोस्कर, पणजी, गोवा
तबला (मराठी)	: श्री अरविन्द मुसगाविकर साधना प्रकाशन, पुणे : १९७५
तबला कथा, भाग १, २ (बंगाली)	: श्री सुबोध नन्दी
तबला शास्त्र	: श्री मधुकर गणेश मोडबोले अशोक प्रकाशन मंदिर, इलाहाबाद : १९५२
तबला शास्त्र प्रभाकर (बंगाली)	: श्री जयकृष्ण मधुन्ती
तबले पर दिल्ली और पुरख	: श्री सत्यनारायण वशिष्ठ संगीत कार्यालय, हायरस : १९६६
तबलार इतिहास (बंगाली)	: श्री शम्भुनाथ घोष
तबला व्याकरण (बंगाली)	: श्री प्रशान्त कुमार बन्दोपाध्याय
ताल अंक	: विशेषांक 'संगीत' हायरस, उ. प्र.
ताल प्रकाश	: पृ० समस्त शरण शर्मा संगीत कार्यालय प्रकाशन, हायरस : १९७७
ताल मार्तण्ड	: श्री सत्यनारायण वशिष्ठ संगीत कार्यालय प्रकाशन, हायरस : १९६७
ताल दोषिका	: श्री मन्मू जी मुदंगाचार्य वाराणसी
ताल पत्रिक भाग १, २	: श्री गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद : १९६५
ध्वनि और संगीत	: श्री ललित किशोर सिंह
नृत्य अंक	: विशेषांक 'संगीत' हायरस : १९६१
प्राचीन महाराष्ट्र का राजकीय	: श्री श्रीधर व्यं० केतकर
आणि सांस्कृतिक इतिहास (मराठी)	महाराष्ट्र ग्रंथ मण्डल, १९३५

वृहद् मूरसागर	: महान्वि सूरदास प्रभात प्रकाशन, दिल्ली : १९६६
वृहद् हिन्दी कोश	: श्री कालिका प्रसाद वाराणसी ज्ञान भण्डल, वाराणसी
भरत कोश	: पं० रामकृष्ण राय कवि : १९५१
भरत नाट्य शास्त्र (संस्कृत)	: भरत मुनि : अनुवाद श्रीकृष्ण दत्त वाजपेई भातखण्डे संगीत विद्यापीठ, लखनऊ : १९५९
भरत का संगीत सिद्धान्त	: आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति उत्तर प्रदेश प्रकाशन ब्यूरो : १९५९
भारत ना संगीत रत्नो (गुजराती) भाग १, २	: डॉ० मुसजी भाई पो० शाह होमा प्रकाशन, अहमदाबाद
भारतीय ताल मंचरी	: पं० गोविन्द राव बुरहानपुरकर
भारतीय संगीत का इतिहास	: उमेश जोशी मानसरोवर प्रकाशन, फिरोजाबाद : १९५७
भारतीय संगीत का इतिहास	: पं० मंगल शरण शर्मा संगीत कार्यालय, हायरस
भारतीय संगीत का इतिहास	: डॉ० शरदचन्द्र पराजपे चौखंबा संस्कृत सिरीज, वाराणसी : १९६९
भारतीय संगीत कोश	: श्री बिमलाकांत राय चौधरी : अनुवाद श्री मदनलाल व्यास
भारतीय तालो का शास्त्रीय विवेचन	: डॉ० अरुण कुमार सेन मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल : १९७३
भारतीय वाद्यों का इतिहास (मराठी)	: डॉ० ग० ह० सारलेकर महाराष्ट्र विद्यापीठ ग्रंथ लिमिटेड राणे प्रकाशन, पुणे : १९७३
भारतीय संगीत वाद्य	: डॉ० लालमणि मिश्र भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, नई दिल्ली : १९७३
भातखण्डे संगीत शास्त्र, भाग ४	: पं० वि० ना० भातखण्डे अनुवाद प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हायरस
भजद्वज उल मुसिकी (उर्दू)	: हकीम मोहम्मद करम इमाम संगीत कार्यालय, हायरस
मध्य प्रदेश के संगीतज्ञ	: श्री प्यारेलाल थीमाल मध्य प्रदेश शासन साहित्य परिषद भोपाल : १९७३
मृदंग अंक	: विशेषांक 'संगीत', संगीत कार्यालय हायरस : १९६५

मृदंग सागर	: घनश्याम दास पखावजी नाथद्वारा, राजस्थान संवत् १९६८
मृदंग तबला वादन	: पं० गोविन्द राव नुहरानपुरकर
मुसलमान और भारतीय संगीत	: आचार्य केलाशचन्द्र देव बृहस्पति राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली
महाराष्ट्र के संगीतादील कार्य (मराठी)	: श्री वामन हरि देशपाण्डे महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि सांस्कृतिक मण्डल, मुम्बई : १९७४
महाराष्ट्र परिचय अर्थात् संयुक्त महाराष्ट्र का ज्ञानकोश (मराठी)	: श्री चि० ग० कर्वे परिचय प्रकाशन, पुणे : १९६०
ये कोठेवालिमां (उपन्यास)	: श्री अमृतलास नागर लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद : १९७६
राग दर्पण	: फकीरुल्लाह
वैदर्भीय संगीतोपासक (मराठी)	: डॉ० नारायण मांगरुतकर नागपुर : १९७४
संगीतादील पराणी (मराठी)	: डॉ० ना० र० मास्कर, पुणे
संगीता के सौन्दर्य शास्त्र (मराठी)	: डॉ० अशोक रानाडे, बम्बई
संगीत शास्त्र	: श्री के० बासुदेव शास्त्री
संगीत का संक्षिप्त इतिहास	: श्री कोकदनी
संगीत शास्त्र और आधुनिक संगीतज्ञ	: आचार्य केलाशचन्द्र देव बृहस्पति पद्मजा प्रकाशन, कानपुर : १९५५
संगीत स्लाकर (संस्कृत)	: शाङ्गदेव अनुवाद पं० एस० सुब्रह्मण्यम् शास्त्री : मद्रास
संगीत स्लाकर (संस्कृत)	: शाङ्गदेव अनुवाद : श्री लक्ष्मी नारायण गर्ग, संगीत कार्यालय, हायरस
संगीत शास्त्रकार व कलावन्त यां चा इतिहास (मराठी)	: श्री लक्ष्मण दत्तात्रेय जोशी पुणे, १९३५
संगीत चिन्तामणि	: आचार्य केलाशचन्द्र देव बृहस्पति संगीत कार्यालय, हायरस : १९७६
संगीत चर्चा (गुजराती)	: प्रो० आर० सी० मेहता हीमा प्रकाशन, अहमदाबाद : १९६३
संगीत कलाधर (गुजराती)	: पं० डाहालाल शिवराम भावनगर संस्थान का प्रकाशन : १९०१

- संगीत रत्न जयन्ति अंक : विशेषांक 'संगीत', संगीत कार्यालय : १९६०
- सरमाय : इशरत (उद्) : सादिक अली सितार खान
- हमारे संगीत रत्न : श्री सुधीर नासुनिक जी पापरी
- अप्रकाशित ग्रन्थ : संगीत कार्यालय, हायस्कूल
- (जिसे प्रस्तुत पुस्तक में पोथी के नाम से सम्बोधित किया गया है) : पं. विद्वान, पेशवा

- Ain-I-Akbari : Abu-I-Fazl Translation by : H. Blochmann
Aadish Book Depot, Delhi, 1965.
- The Akbar Nama : Abu-I-Fazl Translation by : H. Beveridge
Vols. 1, 2, 3,
Rare Books Publication 1972
- A History of Indian Music : Swami Prajnanananda.
Ramkrishna Vedanta Math Publication
Department, Calcutta.
- A Historical Study of Indian Music : Swami Prajnanananda.
Anandadhara Prakashan, Calcutta, 1965
- Banaras School of Tabla Playing : Dr. K. N. Bhowmick,
The Journal of the Music Academy of
Madras, Volume XLIV-1973.
- The History of Musical Instruments : Curt Sachs
J. M. Dent & Sons, Ltd. London.
- Historical Development of Indian Music : Swami Prajnanananda
- Hindustani Music: An outline of its physics and aesthetics : Shri G. H. Ranade,
Popular Book Depot, Bombay:1971.
- Hindu Music : Raja Sourindra Mohan Tagore
Chankhamba Sanskrit Series office,
Varanasi-1965.
- Indian Musical Traditions : Shri V. H. Deshpande
Translation by Shri S. H. Deshpande
Popular Book Depot, Bombay, 1973.
- The Journal of American Oriental Society Part 50 : Anand Swami

- The Major Traditions of : Robert S. Gotlieb
 North Indian Tabla Musikverlag Emil Katzschler, Munchen-
 Drumming Part I & II Salzburg, West Germany-1977.
- Maharashtra's contribution : Shri. Vaman Hari Deshpande,
 to Music Maharashtra Information Centre,
 New Delhi-1972.
- Music In Maharashtra : Prof. G. H. Ranade
 Chief Information Office, New Delhi-1967.
- Musical Instruments of India : Dr. B. C. Deva
 National Book Trust, New Delhi.
- Musical Instruments in : Prof. G. H. Tarlekar & Smt. Nalini
 Indian Sculpture G. Tarlekar.
 Pune Vidyarthi Griha Prakashan, Poona
 1972.
- Music in Primitive Culture : Bruce Nett
 Oxford University Press, London.
- Musical Instruments : A. J. Hopkins
 (Chapter : Indian Drums)
- Natya Sastra : Bharatmuni, (Sanskrit)
 With the commentary Abhinavabharati,
 Abhinava Guptacharya Vol. IV Chapters
 28, 31, 34.
 Gackwad's Oriental Series. Oriental
 Institute : Baroda, 1964.
- The Natya Sastra Vol II, : Dr. Manamohan Ghosh
 Chapters 31-33
- The New Oxford History of
 Music Vol. 1, 6, 10
- Universal History of Music : Raja Sourindra Mohan Tagore
 Sen Press, Calcutta : 1896

संदर्भित लेखों की सूची

- कुदरुसिंह परम्परा में पागलदास पखावजी : श्री उमेश माथुर
धर्मयुग २ मई १९६५
- गुणी जन खाना : डॉ० चन्द्रमणि सिंह
राजस्थान पत्रिका १८ नवम्बर १९७७
- गुरुवर्य लय भास्कर छात्रु जी पर्वतकर या ना आर्ष्य प्रदान (मराठी) : डॉ० मलबाराव सर देसाई
विद्या, मार्च १९५७, गोवा
- भाजा गुफा का इन्द्र शिल्प : श्री प्रदीप कुमार शालिग्राम मेश्राम
संगीत कला बिहार, जनवरी १९८२
- मब्दत-उल-मूसीकी में संगीत चर्चा : अनुबाद, मधुसूदन शरण बेदिस
संगीत रजत जयति अंक, १९६०
- विन्ध्य प्रदेश की विभूति : मुदंग सम्राट् कुदरुसिंह : श्री बाबूलाल गोस्वामी
विन्ध्य प्रादेशिक हिन्दी साहित्य सम्मेलन, रीवा, मध्य प्रदेश द्वारा संपादित व बाबू शारदा प्रसाद अभिनन्दन ग्रंथ में संकलित
- बाद्य संगीत में काशी का स्थान : संगीत कला बिहार
अक्टूबर १९५७
- संगीतातील वराणी (मराठी) : प्रो० बी० वार० बाळवले
सत्यकथा मासिक, सितम्बर १९६२

आभार

पञ्चावज एवं तबला के कलाकार, इतर संगीतकार, शास्त्रकार तथा संगीत रसिकों की सूची, जिनके सहयोग से प्रस्तुत पुस्तक के लिये अमूल्य जानकारी प्राप्त हो सकी। लेखिका उनकी अत्यंत आभारी है।

अमरावती : श्री दत्त ताम्बे, उस्ताद लड्डू खाँ,

अम्बाजोगाई : श्री शंकर राव शिन्दे अप्पेगांवकर,

अयोध्या : श्री रामशंकर दास 'पागलदास',

अहमद नगर : श्री बापू राव गुरव, श्री बाला साहेब दीक्षित, श्री चित्तरंजन पारखे, श्री हस्तिना
काका हाथीदार,

अहमदाबाद : श्री जमाल खाँ,

आगरा : श्री रघुनाथ तलेगांवकर, श्री लल्लू सिंह, श्री सत्य नारायण वशिष्ठ,

इन्दौर : उस्ताद जहाँगोर खाँ, श्री शरद खरगोनकर, श्री कुन्तीलाल पवार, राज वैद्य
बन्धु, श्री सुलेमान खाँ, डी० आर० वी० पंडया,

इलाहाबाद : प्रो० लालजी श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव,

उदयपुर : श्री नारायण स्वामी,

औरंगाबाद : श्री नाथ बुवा नेरलकर, श्री सतीश चौधरी,

कानपुर : श्री केशव आनन्द शर्मा,

कलकत्ता : उस्ताद करामत उल्ला खाँ, पंडित ज्ञान प्रकाश घोष, पंडित रामचन्द्र
बोरास, राय बहादुर केशव चन्द्र बनर्जी, पंडित हिरेंद्र कुमार गांगुली, स्वामी
प्रज्ञानन्द, श्री राजीव सोहन दे, श्री मोष्टु बनर्जी, श्री भ्यानेश खाँ, श्री वी०
बलमारा,

कटक : श्री श्रीकान्त दास, पं० केलु चरण महापात्र,

कट्हाड (महाराष्ट्र) : श्री रमाकान्त देवलेकर,

कोल्हापुर : श्री अप्पा साहेब देशपाण्डे, श्री केशव राव,

खैरागढ़ (म. प्र.) : धर्माधिकारी, श्री बाबा साहेब मिरजकर, श्री गजानन तांडे,

भालियर : पंडित रामचन्द्र अग्निहोत्री, पंडित कृष्ण राव शंकर पंडित, श्री नारायण
प्रसाद खोनिआ,

चंडीगढ़ : श्री एच० एस० दिलगिर,

जयपुर : श्री अमीर मोहम्मद खाँ, श्री हिदायत खाँ, श्री आशिक अली खाँ, श्री फोसल
भार्गव, श्री वद्रीनाथ पारीक,

जगन्नाथपुरी : श्री क्षेत्र मोहन कौर,

जलगाँव : श्री बासा भाऊ गुरव, श्री बबन राव भवसार, श्री जयन्त एवं श्री रमेश ओक,
श्री वी० के० पुराणिक,

मोसी : राजा छत्रपति सिंह जू देव (विजना)

दिल्ली : पंडित विनय चन्द्र मोदगल्य, श्री इनाम अली खाँ, श्री मुन्नु खाँ, श्री दासमल,
श्री हीराबाल, डॉ० श्रीमती शन्तो घुर्गना,

धारवाड : श्री आर० एच० आई० श्री बसवराव भेंडिगिरि,

धुलिया : श्री मधुकर गुरव, प्रो० जी० एच० तारलेकर, श्री बशीर पटेल,

नागपुर : श्री बाबा साहेब उत्तरवाल, श्री प्रह्लाद भजनी, श्री कोलबाजी पिंपलपरे,
श्री नीलकंठ राव मूर्ते,

नाथद्वारा : गोस्वामी कल्याण राय, गोस्वामी गोकुलोत्सव, पंडित पुरुषोत्तम दास, श्री
मूलचन्द,

नांदेड : श्री अन्ना साहेब गुंजकर, रागी शार्दूल सिंह,

नासिक : श्री हेदर शेख, श्री वेजन देसाई,

पेण (महाराष्ट्र) : श्री विनायक राव घांगरेकर

पुणे : श्री बसन्त राव घोरपडकर, श्री एम० बी० सोतापुरकर, श्री जी० एल०
सार्वत,

पटना : श्री गंगा दयाल पाण्डे, प्रो० सी० एल० दास, श्री रामप्रवेश सिंह,

पंढरपुर : पंडित दत्तोपन्त जोशी, पंडित शंकर राव जोशी मंगलवेडेकर,

पणजी (गोवा) : डॉ० श्रीमन्त माती, श्री विनायक खेडेकर, डॉ० मलबा राव सरदेसाई,

बरेली : डॉ० रमा बल्लभ मिश्रा,

बम्बई : श्रीमती अन्नपूर्णा देवी, शेख अब्दुल करीम खाँ, उस्ताद अल्लारखा खाँ,

उस्ताद अहमद जान यिरकवा, श्री नारायण राव इन्दूरकर, पंडित तारानाथ,

श्री वामन राव ह० देशपाण्डे, श्री पंढरीनाथ नागेशकर, श्री निजामुद्दीन खाँ,

उस्ताद फकीर मोहम्मद उर्फ पापा खाँ, उस्ताद फकीर मोहम्मद उर्फ पीर

खाँ, श्री बशीर अहमद खाँ, श्री यशवन्त डी० आठमले, श्री अर्जुन सजेवाल,

बुधरानपुर : श्री श्रीकृष्ण बाताजीवाले, श्री कृष्णदास बनातवाले, श्री एकनाथ तथा श्री
पातुरंग बुधरानपुरकर,

बबोदरा : प्रो० सुधीर कुमार सक्सेना, पंडित भरतजी व्यास, श्री हिरजी भाई डाक्टर,
श्री प्रभाकर दाते,

भोपाल : पंडित कांतिक राम,

भुसावत : श्री रमेश बापट,

मद्रास : श्री बी० के० मिश्रा,

मिरज : श्री गणपत राव कीठेकर, श्री भानुदास गुरव,

मथुरा : श्री गोविन्द राव पखावजी,

मालेगांव : श्री मधुकर पाण्डे,

रामपुर : श्री रामजी लाल शर्मा,

रायगढ़ : ठाकुर जगदीश सिंह 'दीन', श्री फिरतु महाराज, श्री लक्ष्मण सिंह शेखावत,
ठाकुर बेदमणि सिंह,

रायपुर : श्री राम घुर्ते, श्री कन्हैया लाल भट्ट, श्री सम्पत लाल, श्री उमेश शर्मा,

रत्नागिरि : श्री जी० एल० सोहनी, श्री हिरेमठ,

रघुनग : उस्ताद आफाक हुसैन खाँ, पंडित लच्छू महाराज,

वाराणसी : ठाकुर जयदेव सिंह, पंडित किशन महाराज, पंडित सामता प्रसाद, श्री
नागेश्वर प्रसाद मिश्र उर्फ पांडु महाराज, पंडित शारदा सहाय, श्री नन्द-
लाल मिश्र,

सोलापुर : श्री भीम राव कनक घर, पंडित नारायण राव जोशी मंगलवेदेकर,
सतार : श्री डी० एच० देवधर,

सांगली : प्रो० बी० सी० देवधर, प्रो० श्रीखण्डे, प्रो० नन्द कुमार असनारे,

हैदराबाद : उस्ताद शेख दाऊद खाँ,

विविध संगीत संस्थाएँ

इन्दौर : शासकीय संगीत महाविद्यालय के भूतपूर्व प्राचार्य प्रो० पी० एन० चिचोरे
एवं आचार्य गण,

बालिघर : शासकीय माधव संगीत विद्यालय के भूतपूर्व आचार्य श्री बाला साहेब
पुछवाले,

जयपुर : राजस्थान संगीत संस्थान के भूतपूर्व प्राचार्य श्री विद्याधर व्यास एवं आचार्य
गण,

दिल्ली : कथक केन्द्र के सचिव श्री केशव कोठारी एवं कलाकार गण,

दिल्ली विश्वविद्यालय के संगीत विभाग की अध्यक्ष श्रीमती डॉ० सुमति
मुटाटकर एवं आचार्य गण,

संगीत नाटक अकादमी के संगीत विभाग के भूतपूर्व सचिव श्री मोहन खोकर,
डॉ० बी० सी० देव, श्री प्रताप पवार, श्री एस० डी० बसल एवं सहकारी
बर्ग,

पणजी (गोवा) : कला अकादमी के मंत्री श्री विनायक खेडेकर तथा आचार्य गण,

पुणे : भारत गायन समाज के भूतपूर्व प्राचार्य श्री एस० बी० केलकर एवं आचार्य
गण,

बड़ोदरा : महाराज सियाजी राव संगीत महाविद्यालय के भूतपूर्व प्राचार्य श्री भट्ट एवं
आचार्य गण,

भोपाल : ललित कला अकादमी भोपाल के निदेशक श्री अशोक बाजपेई एवं अन्य
अधिकारी गण,

लखनऊ : भातखण्डे संगीत महाविद्यालय के प्राचार्य डॉ० एस० एस० अवस्थी एवं अन्य
आचार्य गण,

हैदराबाद : शासकीय संगीत एवं नृत्य महाविद्यालय के भूतपूर्व कार्यवाहक प्राचार्य श्री
टी० केशव नारायण एवं अन्य आचार्य गण ।

मैंने यथा सम्भव सभी सज्जनों और संस्थाओं के नाम के उल्लेख का प्रयत्न किया है ।
यदि भूल से कोई नाम छूट गया हो तो इसका अभिप्राय यह नहीं होना चाहिये कि वे मेरे लिये
कम महत्वपूर्ण हैं । मैं इस भूल के लिये क्षमा प्रार्थी हूँ ।

